

N. S. a. X. n. 2

LUGLIO - DICEMBRE 1957

SICVLORVM GYMNASIVM

RASSEGNA DELLA FACOLTÀ DI LETTERE
E FILOSOFIA DELL'UNIVERSITÀ DI CATANIA



UNIVERSITÀ DI CATANIA
FACOLTÀ DI LETTERE E FILOSOFIA
1957

SICVLORVM GYMNASIVM

RASSEGNA SEMESTRALE DELLA FACOLTÀ DI LETTERE E FILOSOFIA
DELL'UNIVERSITÀ DI CATANIA

Direttore: Prof. QUINTINO CATAUDELLA

Segretario di redazione: Dott. CARMELO MUSUMARRA

N. S. a. X. n. 2

LUGLIO - DICEMBRE 1957

SOMMARIO

STUDI E SAGGI

CARLO GRABHER. Il canto XIV del Purgatorio	pag. 151
DARIO RASTELLI. Il disinteresse narrativo nel Decameron	» 167
GIUSEPPE AGNELLO. Elementi religiosi ed elementi romanzeschi nella legenda di S. Oliva	» 186
ANGELICA ESCHER. Novalis poeta del fiore azzurro	» 205

CONTRIBUTI E DOCUMENTI

CARLO CORDIÈ. La « physiologie de la cravate », il barone de l'Empesé e l'ombra del Balzac	» 238
---	-------

NOTE E DISCUSSIONI

SANTI LUIGI AGNELLO. Act, 28, 12 e la discussa origine del Cristianesimo in Sicilia	» 265
VITTORIO FROSINI. Umanesimo storico e Umanesimo perenne	» 272
VITTORIA GASTALDI. Tre libri per gli amici di Saint-Exupery	» 281
NINO TORRISI. Sicilia, Sardegna e la espansione mediterranea della Corona d'Aragona	» 299

Direzione e Amministrazione: Biblioteca della Facoltà di Lettere,
Università degli Studi, Catania - Telefono 14241.

Prezzi e abbonamenti: un fascicolo separato L. 1200; abbonamento annuo L. 2000. Un fascicolo arretrato L. 1500; annata arretrata L. 3000. Estero il doppio. Versamenti sul c/c N. 16/5542 intestato: Biblioteca Facoltà di Lettere, Siculorum Gymnasium - Catania.

IL CANTO XIV DEL PURGATORIO

Nel Canto precedente il poeta ha creato l'atmosfera della seconda cornice destinata alla purgazione degli invidiosi. Il paesaggio è delineato in una terzina che, tutta infusa di squallore, evoca un ambiente solitario, desolato, su cui grava il livido colore della pietra:

Ombra non li è né segno che si paia,
parsi la ripa e parsi la via stretta
col livido color de la petraia.

Appariranno poi le *ombre* dei peccatori, che, privi della vista e coi « manti al color de la pietra non diversi », sono rappresentati in un dolente atteggiamento di abbandono, in cui è anche il segno di una intima fraternità nella sofferenza:

Di vil cilicio mi parean coperti,
e l'un sofferia l'altro con la spalla,
e tutti da la ripa eran sofferti.
Così li ciechi cui la roba falla
stanno ai perdoni a chieder lor bisogna
e l'uno il capo sovra l'altro avvalla . . .

Questo sfondo ambientale - su cui nel Canto XIII si disegna la figurina di Sapia, così dolente e pensosa e arguta nella consapevole rievocazione del suo antico carattere terreno, della sua colpa e della « gente vana » tra cui nacque - questo sfondo, dicevo, manda un lontano riflesso anche sull'inizio del Canto XIV, dove due romagnoli, Guido del Duca e Rinieri da Calboli, parlano tra loro prima di rivolgersi al vivo, a Dante, che, per misterioso prodigio, è lì presente.

È un dialogo tutto intimo, raccolto e come sussurrato in quell'atmosfera creata dalla loro particolare pena che, privandoli della vista e tenendoli stretti l'uno all'altro come i poveri ciechi accovacciati a elemosinare, determina certe sfumature dei loro sentimenti e dei loro atti. Essi sanno che un vivo è lì pres-

so; ne sentono la presenza ma non lo vedono; e si confidano i propri pensieri stando « *l'uno a l'altro chini* », notano, come già Sapia, che il vivo - ed è un penoso contrasto con la loro attuale condizione - « *apre li occhi a sua voglia e coverchia* »; infine, per parlargli, levano con tanto rilievo i loro visi, facendoli *supini*. Ma al di sopra di questi particolari che si ricollegano a motivi precedenti, ciò che più conta nel dialogo iniziale di Guido e di Rinieri, rispetto al Canto che ora leggiamo, è l'aura quasi di silenzio che circonda parole, gesti e sentimenti, è quel tono sommesso che crea il distacco per introdurre il dialogo con Dante; nel quale, invece, si giungerà ben presto ad alti accenti passionali.

So quanto, oggi, sia pericoloso parlare di passione; ma la colpa non è della critica detta ormai con indiscriminato disdegno « romantica », bensì di Dante che, lontano da moderni gusti, proprio in questo Canto si abbandona a uno sfogo passionale tra i più accesi, tanto da rasentare i pericoli della oratoria e della polemica. Resta però a vedere se, al di sotto delle apparenze oratorie e polemiche, non si nasconda un qualche sentimento capace d'innalzare sul piano della poesia quelle apparenze di valori pratici.

Non sarà male ricordare come anche il Croce, spesso così sospettoso di fronte ad elementi che, in sé considerati, possono sembrare estranei alla poesia, mostri invece di sentire il tono piuttosto poetico che oratorio del presente Canto. Infatti, nel suo notissimo libro sulla « *Poesia di Dante* » - e proprio dopo aver rilevato con fastidio che il poeta « è ripreso dal pungolo della passione politica e del malor civile » a proposito di alcuni passi dei due Canti precedenti ¹ - esprime questo giudizio sul Canto XIV:

« A Guido del Duca [Dante] mette in bocca una rassegna delle varie popolazioni del corso dell'Arno, raffigurate come porci, botoli, lupi e volpi, e della decadenza e corruttela di quelle di Romagna, sospirando invano i tempi trascorsi, la gentilezza scomparsa, le virtuose donne e i cavalieri e le nobili fatiche e i ricreamenti, mossi da amore e cortesia. Qui si sogna, si rimpiange, si piange e ci si sdegna: la politica diventa affetto di tutta l'anima ».

¹ L'allusione alla « ben guidata » (Purg. XII, 100 sgg.) e alcuni passi dell'episodio di Sapia nel Canto XIII.

Cioè la politica, come vuole intendere il Croce, qui si fa poesia. Ma sebbene il Croce accenni la radice vera di questa poesia - « qui si sogna, si rimpiange ecc. » - non è valida la ragione addotta poi come argomento conclusivo; e cioè che « la politica diventa passione di tutta l'anima ». La politica, infatti, anche se si presenti in alte forme passionali, non per ciò sale dal piano pratico-oratorio su quello della poesia. Ma, a prescindere da tale considerazione e dalle infinite possibilità trasfiguratrici della poesia dantesca, mi sembra che in questo Canto la politica non c'entri affatto.

L'origine delle rampogne e dei rimpianti qui risale non già agli offesi ideali politici di Dante, ma al vagheggiamento di un mondo morale che s'identifica con la più alta nobiltà dell'uomo e che s'innalza nella sfera più riposta dei suoi sogni. Tutta la commedia - e in ciò mi pare che consista una delle sue vive sorgenti di poesia - è ispirata dal vagheggiamento di un mondo ideale, di una umanità ideale, verso cui il poeta vorrebbe innalzare se stesso e tutti gli uomini. Nel contrasto tra Inferno e Paradiso, tra Cielo e Terra, morale, politica, religione, si muovono sempre sul piano di un dolente, intimo conflitto tra realtà e sogno; onde quel segreto accento per cui anche le apparenti movenze polemiche e oratorie diventano così spesso poesia. E la polemica è spesso il necessario momento di sfogo che dà l'avvio agli sviluppi della poesia stessa, non senza il preludio di toni impassibili e distaccati; quali si avvertono nelle prime parole con cui Dante risponde alle domande di Guido del Duca:

E io: « Per mezza Toscana si spazia
un fiumicel che nasce in Falterona,
e cento miglia di corso nol sazia.
Di sovr'esso rech'io questa persona:
dirvi ch'i' sia, saria parlare indarno,
ché 'l nome mio ancor molto non sona.

Dante tace il proprio nome non tanto perchè, nell'anno in cui immagina di compiere il suo viaggio, *ancor molto non sonava per fama*, ma perchè non vuole distrarsi né distrarci su una notizia episodica, essendo già tutto concentrato verso l'immagine che più gli sta nel cuore: le tristi condizioni della Toscana, la cui rievocazione dovrà scaturire appunto dallo scarno e velato accenno al fiume che l'attraversa e che, se in altri momenti appare

come il « bel fiume d'Arno » (*Inf.* XXIII, 95), come il « fiume real » (*Purg.* V, 122), ora si disegna invece come un *fiumicel*: apparente diminutivo che cela ambigualmente una punta di pietà e di spregio nel suo rilievo tra fisico e morale di misero fiume: mentre l'immagine del suo cammino verso il mare si colora di un lampo famelico: *nol sazia* (« e cento miglia di corso nol sazia »). Non già che il quadro della Toscana, dove imperano tante brame e tanta miseria morale, si rifletta moralisticamente sull'immagine dell'Arno, ma è certo che questa immagine sgorga da una suggestione di motivi morali che ispirano già i tocchi di un paesaggio. Un paesaggio quasi apocalittico, in cui l'Arno non sarà visto nella bellezza delle sue acque ma nel secco rilievo del suo alveo che s'incide nella terra: come « *valle* » (v. 30), come una « *misera valle* » (v. 41), come una « *maladetta e sventurata fossa* » (v. 51); espressione, questa, dove lo sdegno s'accompagna alla pietà.

L'aver taciuto il nome dell'Arno serve come spunto a un dialogo iniziale tutto proteso verso aperte intenzioni polemiche. Ma è il primo momento e giova, sia come preparazione al quadro della misera valle, sia come parziale sfogo a quella urgenza passionale da cui ha origine il Canto. Guido inizia il discorso rivolgendosi a Dante, poi interviene Rinieri e Guido gli risponde:

« Se ben lo 'ntendimento tuo accarno
con lo 'ntelletto » allora mi rispose
quei che diceva pria, « tu parli d'Arno. »
E l'altro disse lui: « Perché nascose
questi il vocabol di quella rivera,
pur com'uom fa de l'orribili cose? »
E l'ombra, che di ciò domandata era,
si sdebitò così: « Non so; ma degno
ben è che 'l nome di tal valle pera . . . »

Guido ora spiega perchè il nome «di tal valle», cioè dell'Arno, sia ben degno di perire. Infatti, dalla sua sorgente fino alla sua foce, la virtù, considerata quale nemica, è sfuggita da tutti come biscia, o per *mal uso che li fruga*, cioè per la mala consuetudine del vizio che li punge fin nel profondo, o per *sventura del luogo*, per una mala ventura che vien forse da maligni influssi celesti ma che, comunque s'intenda, pone accanto al

mal uso, alla diretta responsabilità del male, una quasi fatale arcana influenza, per cui, anticipando l'immagine della « *maladetta e sventurata fossa* », già qui, insieme allo sdegno, balena la pietà; che s'accompagna a quell'offeso amore da cui sorge ora il tagliente, amarissimo scorcio della valle dell'Arno. Uno scorcio in cui il sentimento morale, e l'atteggiamento polemico con cui nasce, si traducono via via in un quadro dove il fiume acquista una sua fosca vita e le genti che s'annidano sulle sue sponde diventano senz'altro porci, botoli, lupi, volpi.

Tra brutti porci, più degni di galle
che d'altro cibo fatto in uman uso
dirizza prima il suo povero calle.
Bòtoli trova poi, venendo giuso,
ringhiosi più che non chiede lor possa,
e da lor disdegnosa torce il muso.
Vassi cagendo; e quant'ella più 'ngrossa,
tanto più trova di can farsi lupi
la *maladetta e sventurata fossa*.
Discesa poi per più pelaghi cupi,
trova le volpi sì piene di froda
che non temono ingegno che le occùpi.

I porci, i botoli, i lupi, le volpi sono rispettivamente gli abitanti del Casentino, gli Aretini, i Fiorentini, i Pisani; ma i riferimenti particolari perdono importanza di fronte al complessivo motivo animalesco che, suggerito dal precedente, esplicito ricordo della mitica Circe (v. 42), trasfigura la visione morale della Toscana in un attuale mito di bestie, ora sconce, ora vili, ora feroci, ora perfide. E ciò che pur conta è il taglio deciso dei rilievi nel tono amaro dell'insieme.

Il mitico paesaggio animalesco è il primo punto di una trasfigurazione fantastica che suggerisce, subito dopo, un altro quadro, di consimile ispirazione, ma di ben più agghiacciante potenza.

Guido infatti accennerà alle tristizie di Fulcieri da Calboli, nipote di Rinieri, il quale, chiamato come podestà a Firenze nel 1303, si fece strumento dei Neri contro i loro avversari, continuando con particolare ferocia le persecuzioni già compiute dai due podestà dell'anno precedente. Ed ecco un altro scorcio della realtà contemporanea che, dalla cronaca, balza improvviso in

una luce mitica dove, questa volta, spira una folata ben più aperta di bibliche suggestioni, innalzate in una sinistra, avvilupata aura profetica:

« Né lascerò di dir per ch'altri m'oda;
 e buon sarà a costui, s'ancor s'ammenta
 di ciò che vero spirto mi disnoda.
 Io veggio tuo nepote che diventa
 cacciator di quei lupi in su la riva
 del fiero fiume, e tutti li sgomenta.
 Vende la carne loro essendo viva;
 poscia li ancide come antica belva:
 molti di vita e sé di pregio priva.
 Sanguinoso esce de la trista selva;
 lasciala tal, che di qui a mille anni
 ne lo stato primaio non si rinselva ».

Gli offesi ideali del poeta e il suo offeso amore avevano suggerito il quadro di una Toscana spiritualmente simile a un Inferno, e descritta con lo stesso crescendo pauroso dell'Inferno - dalla bestialità dei porci alla frode delle volpi, come già aveva notato il Pistelli,¹ - ma ora s'aggiunge la visione di una Firenze, che, in questa Toscana d'Inferno, diventa la « trista selva »; una « selva » che richiama la lontana suggestione della « selva selvaggia » e dove, simili alla bramosa *lupa*, s'aggirano altri *lupi*. Il richiamo non è suggerito da aridi sovrasensi, bensì dal fascino che ha la «selva selvaggia» nel suo concreto orrore figurativo e che qui tacitamente si riflette in una nuova figurazione d'orrore. Qui, infatti, lo sdegno è soverchiato dall'orrore e l'iniziale slancio polemico trapassa in una smarrita contemplazione, in cui le immagini s'addensano tutte gravide di male, in quella tempestosa, ermetica atmosfera d'Apocalisse. Nel quadro domina la figura spietata di quel *cacciatore*, che, paragonato ad « antica belva », finirà coll'assumerne la reale immagine, nel verso che lo descrive mentre s'allontana sazio di strage; un verso che, per distaccare tutto il peso di quel sangue, tende quasi a soverchiare la misura dell'endecasillabo: nello iato che insorge spontaneo dopo la prima parola contro la necessità dell'elisione: *sanguinoso esce de la trista selva*.

¹ *Il Canto XIV del Purg.*, Lect. Dant., Sansoni, Firenze.

E l'Arno, in questo quadro, diventa il *fiero fiume*; e lo scempio compiuto nella selva è slargato a dismisura nel tempo dalla visione dei secoli che non basteranno a risanarlo; e i *mille anni* - come indeterminata proporzione di tempo - si scandiscono anch'essi con una tendenziale sopraffazione dello iato sulla elisione: *lasciala tal, che di qui a mille anni ne lo stato primaio non si rinselva*. Alla fine del quadro non solo il cacciatore è divenuto una vera e propria belva, ma anche Firenze è tutta e solo una selva schiantata; e la *selva* e anche i *lupi* - che poco prima erano stati sinistramente prospettati come immagini di male (v. 50) - ormai grandeggiano solo nella pietà. Una pietà che si comunica all'anima di Rinieri insieme alla vergogna e all'orrore per l'opera nefanda di quel cacciatore, di quell'*antica belva* in cui è incarnato suo nipote:

Com'a l'annunzio di dogliosi danni
si turba il viso di colui ch'ascolta,
da qual che parte il periglio l'assanni,
così vid'io l'altr'anima, che volta
stava a udir, turbarsi e farsi trista,
poi ch'ebbe la parola a sé raccolta.

Dante in questo Canto cerca di nascondere il più possibile la sua presenza affidando i propri sentimenti a Guido e a Rinieri, in cui il dramma, che freme in lui, ha i suoi apparenti protagonisti. L'intervento del Poeta fin qui si è limitato allo spunto iniziale ch'egli ha fornito tacendo il nome dell'Arno; ma anche ora interverrà solo per dare l'avvio alla seconda parte del Canto; chiedendo cioè i nomi dei due che - l'uno con le sue parole, l'altro con il suo visibile turbamento - hanno acceso in lui tanto desiderio di conoscerli; un desiderio che è l'unica spia diretta della partecipazione del poeta:

Lo dir de l'una e de l'altra la vista
mi fer voglioso di saper lor nomi,
e dimanda ne fei con prieghi mista.

Il desiderio di Dante è prontamente appagato da Guido del Duca; la cui risposta, così cortese e affettuosa, nella assorta pacezza del suo tono segna il distacco dalla precedente parte del Canto, dove sdegno e amarezza hanno raggiunto un alto grado di

tensione. Nel tono segnato sin dalle prime parole di Guido si sente il ripiegamento dell'anima verso una intimità delicata, gentile, da cui sorgerà la più accorata malinconia. Nota nuova e diversa, anche se il suo sentimento animatore sarà sempre il vagheggiamento di una virtù che appare ormai spenta. Ci avviciniamo a un'alta sfera di contemplazione, da cui Guido comincia col guardare la sua trascorsa vita mortale, il suo peccato, salendo, dal particolare ricordo della sua personale esperienza, alla universale follia degli uomini che pongono il cuore nella fallacia dei beni umani, dove, a differenza degli alti beni dello spirito, è necessario *divieto di consorte*, l'esclusione di qualsiasi compagno che ne fruisca insieme a noi.

. « Tu vuo' ch'io mi diduca
 nel fare a te ciò che tu far non vuo'mi.
 Ma da che Dio in te vuol che traluca
 tanto sua grazia, non ti sarò scarso;
 però sappi ch'io son Guido del Duca.
 Fu il sangue mio d'invidia sì riarso,
 che se veduto avesse uom farsi lieto,
 visto m'avresti di livore sparso.
 Di mia semente cotal paglia mieto:
 o gente umana, perché poni 'l core
 la 'v'è mestier di consorte divieto?

Calda e dolente suona l'invocazione alla *gente umana* e con una intimità di espressioni che hanno il loro centro emotivo in quel *perchè* senza risposta, ma così conclusivo nello spirito di tutta la terzina; il cui pensoso ed elegiaco raccoglimento segna il trapasso decisivo al nuovo tono del Canto che, sorgendo pur sempre sullo stesso terreno di sentimento morale, si volgerà piuttosto alla nostalgica rievocazione delle tramontate virtù, che alla visione del presente sviamento, onde allo sdegno amaro succederà il rimpianto; e, se anche i due motivi appariranno variamente congiunti e contrastanti in un drammatico contrappunto, ogni insorgenza polemica si smorzerà verso un disteso accento pacato e dolente.

In questa atmosfera di sentimenti la stessa presentazione di Rinieri fatta da Guido sotto le apparenze di una apologia, diviene in realtà una contemplazione; poichè la figura di Rinieri,

vista come perfetto specchio di tramontate virtù, qui brilla nel distacco quasi luminoso dato alle parole dalla commozione dell'anima. E la sconsolata visione di un'eredità ideale da nessuno raccolta non solo nella casa da Calboli ma in tutta la Romagna, in tutta la terra compresa « *tra 'l Po e 'l monte e la marina e 'l Reno* », accresce il rilievo di quella figura che resta solitaria in tanto deserto:

Questi è Rinier; questi è 'l pregio e l'onore
de la casa da Calboli, ove nullo
fatto s'è reda poi del suo valore.
E non pur lo suo sangue è fatto brullo,
tra 'l Po e 'l monte e la marina e 'l Reno,
del ben richiesto al vero e al trastullo;
ché dentro a questi termini è ripieno
di venenosi sterpi, sì che tardi
per coltivare omai verrebber meno.

Il « *ben richiesto al vero e al trastullo* », e cioè le virtù necessarie alla vita morale e civile, insieme a quelle che la rendono gentile e ornata o, come dirà poi Marco Lombardo, *valore e cortesia*, ecco il sogno di una umanità ideale che, presente fin dall'inizio del Canto come spunto segreto all'amaro quadro della Toscana imbestiata, ora s'accampa in tutta la bellezza e la malinconia di una luce così a lungo vagheggiata e lontana e perduta.

Questo sogno, come ho accennato, è presente in tutta la Commedia, ma si ricordino almeno alcuni luoghi in cui affiora apertamente nei vari aspetti della rampogna, del vagheggiamento, del rimpianto, segnando i punti più evidenti di una linea che percorre le tre Cantiche: dall'incontro con Ciaccio e poi con Jacopo Rusticucci alla Valletta dei Principi e all'elogio dei Malaspina, dai nuovi incontri con Guido del Duca e Marco Lombardo alla visione di « *Fiorenza antica* » che, dall'alto dei cieli, si contrappone in una epica lontananza alla « *trista selva* » dove imperversa Fulcieri, e fino alla glorificazione di Cangrande che, come quella dei Malaspina, è non già apologia di Signori per i concreti benefici ricevuti, ma commossa contemplazione delle virtù che essi incarnano e per cui l'esule ha potuto ancora intravedere quaggiù la consolante luce di una umana gentilezza nella quale era per lui il vero dono: non alla vita errabonda e senza approdi, ma allo spirito stanco e deluso.

Nel cuore di Guido, cioè di Dante, s'affaccia ora l'immagine di tanti virtuosi scomparsi; della *gente spenta*, come la chiamerà Marco Lombardo; con un'espressione che, in quel particolare clima di sentimenti, evoca, intorno alla morte, lo squallore e il deserto; come quel *sangue fatto brullo* di cui ha parlato poco fa Guido stesso.

La rievocazione di Guido spesso qui si riduce quasi ai soli nomi, tanto che i commentatori - anche i più attenti - hanno potuto scambiare per una specie di arida rassegna, i cui personaggi non direbbero più nulla alla nostra fantasia, essendosene perduta la conoscenza diretta e mancando per giunta una loro precisa figurazione. Ma a ciò devo opporre quel che già da tempo ho cercato di mettere in luce riguardo alle così dette rassegne dantesche, che, aride e mute in apparenza se si considerano a sé, acquistano invece quasi sempre una loro vita e una loro complessiva risonanza nella particolare atmosfera in cui, a volta a volta, sono inserite. E così è nel presente passo, nel quale la conoscenza diretta delle persone evocate da Guido e anche una loro più precisa rappresentazione sono cose di secondaria importanza, perchè singole storie e figure qui diventano una sola storia e una sola immagine nell'anima del poeta, dove tutti quei virtuosi scomparsi sono come i riflessi di uno stesso sogno e dove anche i loro semplici nomi suonano come le note di uno stesso rimpianto.

E quei nomi sono scanditi quasi in un attonito silenzio:

Ov'è il buon Lizio e Arrigo Manardi?

Pier Traversaro e Guido di Carpigna?

Oh Romagnuoli tornati in bastardi!

Quando in Bologna un Fabbro si ralligna?

quando in Faenza un Bernardin di Fosco,
verga gentil di picciola gramigna?

Non ti maravigliar s'io piango, Tosco,

quando rimembro con Guido da Prata

Ugolin d'Azzo, che vivette nosco,

Federigo Tignoso e sua brigata

la casa Traversara e li Anastagi

(e l'una gente e l'altra è diretata),

le donne e' cavalier, li affanni e li agi

che ne 'nvogliava amore e cortesia

là dove i cuor son fatti sì malvagi.

Il pianto di Guido - « *non ti maravigliar s'io piango, Tosco* » - è la manifestazione più palese d'un alto nucleo emotivo che però poeticamente si estrinseca, assai più che nel pianto, nell'accento interiore di tutto il passo. Dove il dolce amaro ricordo, che si dispiega sotto le apparenze di una rassegna, sale via via fino al preciso quadro dell'antico vivere gentile. Ma prima balena il tramonto di due famiglie ravennati, i Traversari e gli Anastagi, prive ormai di chi ne perpetui la nobiltà e il sangue; un tramonto inciso in un verso - « *e l'una gente e l'altra è diretata* » - che apre una grave parentesi di squallore. E come brilla, subito dopo, nel contrasto, la contemplazione del passato, fermata in due versi che riecheggeranno in altro tono all'inizio del poema ariostesco e ai quali, ultima antitesi, si contrappone ancora la presente degenerazione della Romagna: « *là dove i cuor son fatti sì malvagi!* » Ma come cantano quei due versi in cui *le donne e cavalier* evocano un mondo incantato nel quale risplendono *amore e cortesia*, ardenti stimoli agli *affanni* e agli *agi*: al travagliato esercizio delle virtù attive, come ai riposi e ai diletti di un vivere lieto, gentile e nobilmente raffinato!

La terra di Romagna - ma questo motivo poetico non si restringe a una regione - appare già come un deserto, ora che il sangue dei virtuosi « è fatto brullo » di degni eredi o se ne è del tutto estinta la discendenza. Il mondo senza *cortesia e valor*, è come una terra di morti dove è preferibile non vivere. È questa la visione che ora si sviluppa con un sottile senso di bibliche suggestioni. Molti paesi, come Bertinoro, dovrebbero scomparire dalla faccia della terra, da che i loro nobili signori e molta gente virtuosa *se n'è gita* da questo mondo *per non esser ria*, per non essere contaminata dalla presente corruzione, mostrando così di aver quasi preferito la morte per una specie di magnanima protesta.

O Brettinoro ché non fuggi via,
 poi che gita se n'è la tua famiglia
 e molta gente per non esser ria?

E « *ben fa Bagnacaval, che non rifiglia* »; per Bagnacavallo è buona sorte che la discendenza dei suoi signori sia spenta onde non corra il rischio di perpetuarsi con eredi degeneri; « *e mal fa Castrocaro, e peggio Conio, che di figliar tai conti più s'impiglia* », s'impegola a figliare signori così indegni. Per ben due

volte in questi versi torna l'immagine del *figliare*, un'immagine per cui il nascere in quelle condizioni, è abbassato con una sfumatura puramente fisica e quasi animalesca.

La nobile famiglia faentina dei Pagani farà pur bene a non rifigiare, dopo che Maghinardo, *il demonio lor, sen girà*, scomparirà tra poco dalla faccia della terra; ma ciò non sarà sufficiente, perchè ormai egli ha infamato per sempre la loro memoria: *ma non però che puro già mai rimagna d'essi testimonio*, come dice Dante con una serie di distacchi e di rilievi che scandiscono la dura sentenza. A chiudere il quadro si riaffaccia la figura gentile di un altro virtuoso scomparso, Ugolino dei Fantolini; e qui il motivo che già corre nel passo si sviluppa nella sua agghiacciante pienezza. Il nome di Ugolino è ben sicuro di non essere infamato, ma solo perchè ormai, essendo spenta con lui anche la sua discendenza, non c'è più nessuno che, *tralignando*, come ormai sembra fatale, potrà oscurarlo:

O Ugolin de' Fantolin, sicuro
 è il nome tuo, da che più non s'aspetta
 chi far lo possa, tralignando, oscuro.

L'ironia, che sgorga gravemente pensosa, accresce l'amarezza di questi versi, poichè mentre le prime parole sembrano annunciare finalmente che almeno un nome sarà *sicuro* da ogni infamia, tale sicurezza di bene si svela subito dopo come dovuta non già a virtù di discendenti, ma solo alla morte che ha fatto il deserto anche nella casa di Ugolino. Unico mezzo, perchè le stirpi non tralignino, è dunque il non nascere o il morire. Questa visione di tenebra chiude il discorso di Guido e fa così naturale quel bisogno di pianto che, accennato poco prima - *non ti maravigliar s'io piango, Tosco* - erompe ora incontenibile come conclusivo commento, accompagnandosi a un desiderio di silenziosa solitudine che rende quasi duro l'invito rivolto a Dante, mentre innalza nel vivo del cuore la protesta morale:

Ma va via, Tósko, omai; ch'or mi diletta
 troppo di pianger più che di parlare,
 sì m'ha nostra ragion la mente stretta.

Il discorso tenuto con Dante ha « stretto » l'animo di Guido; e con questa immagine termina la rievocazione di quel non

lontano passato che, per una prospettiva sentimentale, sembra tanto lontano. Quel passato è un mito del cuore nel quale si sono affacciati così nobili spiriti quasi senz'altra individuazione che i loro nomi, ma acquistando una corale vita poetica, in virtù dei sentimenti che qui vibrano rispetto al passato e al presente, proiettati sempre su un senso universale della vita, dove di fronte al male è un eterno, nostalgico sogno d'irraggiungibile bene.

Si crea ora, improvvisa, una grande pausa di silenzio:

Noi sapevam che quell'anime care
ci sentivano andar; però, tacendo,
facean noi del cammin confidare.

E poi che i due poeti, procedendo, sono lontani dalle anime, si aggiunge anche una nota di solitudine - « *poi fummo fatti soli procedendo* » - una nota che, insieme a quel silenzio, crea la suggestiva atmosfera in cui, con violento contrasto, irromperanno misteriose voci trasvolanti che faranno echeggiare esempi d'invidia punita. E quelle voci scendono dall'alto improvvise, possenti, come *folgore quando l'aere fende*; fuggono come *tuon che si dilegua, se subito la nuvola scoscende*; scopiano di nuovo con *si gran fracasso*, come tuono che segua altro tuono: come *tonar che tosto segua*.

Quel vago senso biblico che s'è già insinuato nella torbida visione della *maladetta e sventurata fossa*, della *trista selva* in cui irrompe l'*antica belva*, e nel quadro della Romagna invasa da *venenosi sterpi*, ridotta a uno squallido deserto dove impera solo un senso di morte o il bisogno della morte, si sviluppa con apocalittica potenza in queste misteriose voci trasvolanti.

Gli esempi che, così minacciosi, tuonano nell'aria sono due: uno è quello di Caino, il primo uomo arso dall'invidia, che alla maledizione di Dio per l'uccisione del fratello rispose con le parole « *Anciderammi qualunque m'apprende* », mi ucciderà, potrà uccidermi chiunque mi troverà, mi sorprenderà; l'altro esempio è quello di Aglauro, figlia di Cèrope, che, invidiosa della sorella Erse, ostacolò l'amore di Mercurio per lei, onde fu dal Dio mutata in sasso: « *Io sono Aglauro che divenni sasso* ».

Questi esempi che, come in altri simili casi, accoppiano mondo classico e mondo biblico, discendono da due tradizioni

di vetusta e solenne lontananza che ne accrescono la suggestione, insieme a quel tanto di ermetico che è nella loro stringata sintesi; ma la suggestione maggiore di questi esempi, che potrebbe volersi limitare a un effetto pedagogico-morale, si trasferisce poi tutta nel campo della fantasia, dove Caino e Aglauro perdono la consistenza dei loro precisi riferimenti e significati, grandeggiando, con il loro vago e fluttuante senso, per il ritmo e la eco assunti nei due versi e in quella particolare atmosfera evocata dal mistero delle voci che, trasvolando, irrompono come folgori ed echeggiano in una scia di tuono.

Senza dire del silenzio che le precede e che le segue:

Poi fummo fatti soli procedendo,
 folgore parve quando l'aere fende,
 voce che giunse di contra dicendo:
 « Anciderammi qualunque m'apprende »;
 e fuggì come tuon che si dilegua,
 se subito la nuvola scoscende.
 Come da lei l'udir nostro ebbe tregua,
 ed ecco l'altra con sì gran fracasso,
 che somigliò tonar che tosto segua:
 « Io sono Aglauro che divenni sasso »;
 ed allor, per ristringermi al poeta,
 in destro feci e non innanzi il passo.
 Già era l'aura d'ogne parte queta
 ed el mi disse.

Il motivo degli « esempi » ammonitori, che in vario modo si presentano alle anime del Purgatorio, qui trova una delle sue più vigorose trasposizioni dal piano morale su quello poetico, adeguandosi inoltre a tutta l'atmosfera del Canto, librata così spesso in un'aura di biblici sentimenti e presentimenti; senza dire del rilievo che è dato anche da singoli particolari d'immagini e di sintassi emotiva su cui non posso indugiarmi.

L'effetto di quelle voci - che oltre tutto sembrano come investire chi ascolta giungendo *di contra* - è sottolineato anche dall'atto di Dante che trattiene il passo e si stringe tutto alla sua guida; ma ciò è solo l'estrinsecazione visiva, evidente, di uno sgomento già tutto trasfuso nello spirito della precedente rappresentazione.

Come s'è detto, segue ora una calma improvvisa - *già era*

l'aura d'ogne parte queta - che suggella un cerchio di silenzio intorno a quelle voci balzate da un precedente silenzio. In questo cerchio di silenzio esse sono come racchiuse e distaccate; e in questo silenzio si distaccano poi solenni le parole conclusive di Virgilio.

E qui vorrei notare anche i rilievi che, da pause o dal variare dei toni, sono creati nella intera linea del Canto; che s'inizia col dialogo tutto intimo e raccolto di Guido e Rinieri, sale via via verso l'incandescente quadro della valle dell'Arno e della *trista selva*, si raccoglie di nuovo nelle meditazioni e nelle rievocazioni dolenti di Guido, chiuse dal suo pianto angoscioso; poi il silenzio da cui erompono le voci trasvolanti, poi il nuovo silenzio in cui risuonano le parole di Virgilio, che raccolgono in una pensosa gravità tutti i motivi e gli slanci passionali del Canto. Qui il suo lievito segreto - che è poi quello di tutta la Commedia - appare senza veli; e tutto è misurato con l'eterno; l'uomo, la terra, il peccato sono posti solo di fronte a Dio.

Il discorso conclusivo di Virgilio ha un chiaro fine edificante: gli esempi or ora gridati nell'aria sono, secondo le sue parole, il *duro camo*, il severo freno, che dovrebbe trattenere l'uomo *dentro a sua mèta*; ma *poco vale freno o richiamo* di fronte all'*ésca de l'antico avversaro*; e vano è il richiamo del Cielo che si aggira intorno ai mortali, mostrando le sue bellezze eterne, perchè l'occhio degli uomini mira solo verso la terra e giusti, necessari, sono i colpi della divina giustizia.

Questo è il succo didascalico del discorso di Virgilio ma, a guardar bene, anche qui il fondo morale e oratorio è attratto e sopraffatto da un centro lirico, per cui la visione del Cielo, dal suo significato morale, si tramuta e si slarga in una contemplazione di bellezze eterne:

Chiàmavi il Cielo e 'ntorno vi si gira,
mostrandovi le sue bellezze eterne.

È una contemplazione che a tutto sovrasta; e con uno di quei respiri cosmici per cui le occasioni contingenti della poesia del Canto - Guido e Rinieri, la Toscana e la Romagna, lo sdegno per l'attuale sviamento e la malinconia per le tramontate virtù - svelano apertamente la loro sotterranea origine dal senso onnipresente dell'eterno, del divino; dal sogno di una

nobiltà e purità quasi sempre inattingibili quaggiù, dal sogno di *bellezze eterne*, così lontane dalla misera vita dei mortali.

Per ciò che ho detto, non mi sentirei quindi di poter concludere col Pistelli che questo è un Canto « toscano e romagnolo », né che qui, all'invidia punita nel presente cerchio, Dante voglia opporre l'entusiasmo, l'amore e altri nobili sentimenti; contrasto moralistico di cui non si ha traccia neppure come riposta intenzione del poeta. Il cui ardore morale si attua con modi ben diversi da uno studiato contrappasso.

In quanto alla poesia, non si può negare che, a un esame puntuale, non riveli delle pause; come del resto sempre e necessariamente più o meno avviene in ogni poetica creazione. Ma quel che conta è il nucleo lirico che abbiamo cercato di mettere in luce e verso cui le parti strutturali sono attratte, articolandosi in virtù sua come elementi anch'essi vivi.

E se è vero che Dante anche qui - come in tutta la *Commedia* - combatte una sua ideale battaglia, vi s'impegna per quelle vie che si mantengono ben alte sui gioghi di Parnaso.

CARLO GRABHER

IL DISINTERESSE NARRATIVO NEL DECAMERON

Cercando nella produzione narrativa volgare del Boccaccio i segni del progressivo enuclearsi, chiarirsi ed affermarsi di un'attitudine narrativa « pura e disinteressata » in antitesi con gli « interessi pratici » (autobiografici, allegorico-didascalici ed eruditi) palesi nelle opere giovanili, la critica ha riconosciuto l'eliminazione di questi ultimi dal *Decameron*, in concomitanza col trionfo nel gran libro di una fantasia duttile e robusta, limpida e potente come poche. Il fatto, per altro, che il *Decameron*, fiore splendente e meraviglioso di poesia, sia sbocciato sul terreno indubitabile di una nozione (teorica) dell'arte e di un esercizio (pratico) delle lettere assai più medievali che moderni, fa sì che si resti un poco perplessi quando si sente parlare o si legge di questa « modernità » del Boccaccio, fatta consistere nella realizzazione di un tono di « narrazione pura e disinteressata », concepita come scevra di preoccupazioni « pratiche », la quale sarebbe del tutto agli antipodi del carattere sostanzialmente medievale della poetica rettorico-didascalia che il Boccaccio attuò nelle opere giovanili e teorizzò nei trattati della maturità: di essa viene spontaneo di domandarsi se non sussistano, invece, nel *Decameron*, residui parziali o addirittura manifestazioni globali così concrete da determinare aspetti artistici peculiari ed insopprimibili ¹.

¹ La ricostruzione dell'attività letteraria del Boccaccio nella quale è stata meglio esemplificata l'applicazione del concetto secondo cui nella pagina poetica non possono esistere se non come turbatori gli « interessi pratici » e secondo cui il *Decameron* si attua poeticamente appunto per la cancellazione da esso di ognuno degli elementi estranei che impedivano con la loro presenza la piena riuscita sul piano lirico della restante produzione boccacesca, è (a parte il *De Sanctis*) quella veramente magistrale e fondamentale del SAPEGNO, nel *Trecento* (1934) della collezione F. Vallardi. Ad essa deve rifarsi ogni studioso che, dopo il *De Sanctis*, voglia trovare un'ampia, esauriente, definitiva sistemazione del materiale critico e storiografico boccacesco. L'obiettività in tal senso delle pagine del Sapegno non è di pregiudizio alla personalità della sintesi, che ha servito a molti

Si sa che cardini di ogni attività poetica (narrativa) medievale sono l'ossequio alla *dottrina cassiodoriana dei tre stili* (con le precisazioni degli epistolografi sui modi in cui si attua, specialmente mediante il « *cursus* », lo stile ornato), l'osservanza di una *elaborata struttura o architettura esteriore* dell'opera (che sia rispondente a rigorose norme di regolarità e di simmetria nello sviluppo narrativo e nello sviluppo dei concetti e dei simboli), il *diletto* dello stile e dell'argomento e l'*efficacia didascalica* così delle sentenze (distribuite ad ogni occasione) come delle situazioni (fornite di valore esemplificativo), così delle aperte espressioni e definizioni della verità come delle recondite ed avviluppate comunicazioni d'essa nei simboli e nelle allegorie. Ora, quali di questi elementi o aspetti della poetica medievale sono presenti nel *Decameron*? E, inoltre, la loro eventuale presenza condiziona o no il positivo risultato artistico? Cioè: il superiore disinteresse narrativo si attua nell'esclusione da sé di questi fattori (posto che siano presenti) confinandoli nelle eventuali parti impoetiche, oppure si attua assorbendoli in sé come necessari elementi della sintesi poetica? Aggiungo subito che nella presente trattazione non voglio esaminare — per brevità — altro che un aspetto del problema: quello dell'eventuale presenza nel *Decameron* di un proposito didascaleggiante e se esso vi sia, in tutti i casi, come elemento strutturale ed estrinseco o come sostanza ineliminabile dell'ispirazione poetica ².

come modello e che pertanto vale come punto di riferimento obbligatorio per ogni lettore, anche se oggi i presupposti storiografici, critici, metodologici e dottrinali di quella sintesi appaiono da tante parti insidiati per il sorgere ed il premere di una visione nuova della civiltà medievale oltre che di una cultura (non soltanto letteraria) diversa da quella idealistica che col De Sanctis e col Croce aveva determinato gli atteggiamenti di pensiero e di metodo predominanti in Italia, nel campo della critica letteraria, fino alla metà di questo secolo. Per una più recente espressione del pensiero del Sapegno, si deve vedere l'Introduzione al volume dedicato al Boccaccio nella collezione dei testi Ricciardi. Recentissimo, e indispensabile per intendere l'orientamento della critica boccaccesca attuale, il saggio *Giovanni Boccaccio* (nei « *Maggiori* » della *Letteratura Italiana*, Milano, Marzorati, 1956) di uno studioso che da un ventennio va portando fondamentali contributi di carattere filologico, critico e storiografico alla nuova conoscenza del Boccaccio: V. BRANCA (sulla cui operosità avremo occasione di fermarci abbastanza a lungo più avanti).

² Didascalismo nel *Decameron* o del *Decameron*? Per quanto riguarda il problema della persistenza, nella pagina boccaccesca, degli altri elementi tipici

Nel Settecento il Bottari si era provato « a vedere tutte le novelle a sfondo didattico; come lo svolgimento per mezzo di esempi, di temi che sono presenti all'intenzione dell'autore » e, avanti a lui, in Francia, il primo traduttore del Boccaccio aveva annunciato il *Decameron* « come opera di buona e santa dottrina » in cui « sont tous vices morsillez et reprins, et les vertus et bonnes meurs y sont admonestees et loeez »³. Tuttavia non ci fonderemo su queste equivocate affermazioni: con ben altra consapevolezza ed esattezza la critica più recente ci aiuta a comprendere il credo e gli ideali del Boccaccio la cui intenzione, del resto, di compiere nel *Decameron* una vasta e minuta esemplificazione delle situazioni e condizioni umane è fornita dallo schema generale del libro nonchè dall'assiduo e preciso sermoneggiare (contenuto specialmente nei prologhi alle novelle), dal ricorso ai frequenti aforismi ed all'enunciazione di osservazioni personali spesso utilizzate dal narratore per giustificare determinate situazioni o per preparare certi sviluppi del racconto. Il fatto che lo schema novellistico risulti generalmente imperniato anche sull'intenzione di dimostrare, mediante un « esempio », una tesi (sia che si tratti di comprovare la validità di un principio di galateo aristocratico, oppure di ribadire l'importanza di seguire determinate norme di prudenza e di accortezza) testimonia chiaramente non solo l'esistenza ma anche i modi del didascalismo del Boccaccio nel *Decameron*: esso, tutt'altro che

della rettorica e della poetica medievale (e della loro convergenza verso la positività del risultato artistico) non c'è ormai bisogno di soverchio indugio. Sullo stile ci limiteremo a citare il fondamentale *Tradizione e poesia nella prosa d'arte italiana dalla latinità medievale a G. Boccaccio* di A. SCHIAFFINI (Genova, 1934 e Roma, 1943). Sulla struttura sono importanti le pagine di F. NERI sul « Disegno ideale del Decameron » in *Poesia e storia*, Torino, 1936. Sullo scopo dilettevole del Centonovelle sono note le esplicite dichiarazioni dell'autore, ma occorrerà penetrare dentro il velo della sottile ironia decameroniana e intendere quel « diletto » sul piano di un alto e nobile gusto dell'intelligenza e della divertita fantasia, ben al di sopra del senso o del pretesto occasionale ed edonistico (che è, si badi, l'effetto d'una discretissima e raffinatissima finzione letteraria): S. BATTAGLIA, *Schemi lirici nell'arte del Boccaccio*, in « Archivum Romanicum », XIX, 1935, pp. 61-78.

³ Attenzione, però! « L'opera del Bottari, tentando un travestimento del Boccaccio in veste di zelatore del cattolicesimo, pure esagerando, si rifà all'atteggiamento sorto con la rassettatura del *Decameron* e con gli studi del Borghini; ed è dominata dalla stessa attenzione al pericolo morale-religioso, che si na-

scientifico o morale o filosofico, si pone ai nostri occhi come volontà di estrinsecazione di una saggezza pratica profana, ora faceta e popolarmente ridanciana, ora signorilmente garbata ed ora addirittura seria, assorta e come tragicamente stupefatta. Sarà un didascalismo di tono apparentemente minore, forse, rispetto a quello della *Divina Commedia*, che realizzava il suo, spesso, in linguaggio biblicamente teso e solenne o scolasticamente rigoroso e sillogistico; ma questo didascalismo quasi fatto di nulla rispetto a quello scientifico-teologico della scuola, questo didascalismo che non vuol dare a vedere di aver dietro di sé grandi travagli di pensiero o fatiche intellettuali, né, dantescamente, « fami, freddi e viglie » per le Muse sofferti, che abbiano fatto il poeta « per più anni macro »: questo didascalismo novellistico, di toni profani, di modi quotidiani, ha pure dietro di sé tutta la saggezza dei popolani, dei cittadini, dei nobili e dei signori e sostituisce così l'erudizione storico-mitologica come l'allegorismo e il moralismo stilnovistici delle opere boccacesche giovanili.

Il Boccaccio, diremmo dunque, rimase fedele anche nel *Decameron* alla nozione giovanile di un'arte aristocratica non

sconde in alcune novelle... per raffigurarci un Boccaccio troppo simile, negli intenti di purificazione della religione, a un abate illuminista del Settecento». Così il primo traduttore francese del Boccaccio presenta il *Decameron* nei termini che abbiamo ricordati, « quasi per fornirgli un lasciapassare morale ». Per questa parte mi sono servito di V. BRANCA, *Linee di una storia della critica al « Decameron »* (Città di Castello, 1939), pp. 29-30 e 5, nota 3. A questo proposito si scivola inavvertitamente in quello che è sempre stato considerato come il problema moralistico del Centonovelle. La tesi idealistica dell'autonomia dell'arte dagli interessi pratici ha contribuito potentemente a sbarazzare il terreno da questo problema in quanto esso era filologicamente e storicisticamente, oltre che metodologicamente, mal posto. Ed ora noi non abbiamo più dubbi riguardo al fatto che la lettura di un autore non debba trasformarsi in tentativo di annessione o di espulsione ideologica di quello stesso autore, rispetto al nostro contingente appassionamento moral-filosofico-religioso. Resta il fatto, tuttavia, che le varie tesi miranti a fare del Boccaccio un difensore di determinati atteggiamenti mentali tipici del protestantesimo o del volterrianesimo (cfr. Branca, *op. cit.* p. 28) o del cattolicesimo, oppure, viceversa, tendenti a dare l'ostracismo allo scrittore "immorale e irreligioso", sono una riprova della concreta presenza nella pagina boccacesca di una efficacia e di una intenzione catechizzatrice, intuita vagamente e definita in termini errati, ma pur intuita da tutti (tranne che dai neo-idealisti crociani) e bisognosa soltanto di essere formulata con più sterilizzato rigore critico.

solo per compostezza ed attenta cura stilistica (*Filocolo*, ecc.), ma anche per capacità di instillare nel lettore pensieri e sentimenti atti a illuminarlo e a migliorarlo (*Ameto*, ecc.). Però, nel *Decameron* questa nozione giovanile appare ben altrimenti atteggiata che nei primi lavori sia per quanto concerne lo stile, sia per ciò che riguarda il contenuto. Se è vero che secondo il Boccaccio l'artista rivela il più ed il meglio delle sue virtù nello stile alto e sublime, appare anche vero che con questo si possono trattare solo alcuni argomenti. Il poeta, invece, deve trattare anche gli argomenti medi e quelli stessi bassi ed umili, almeno per due motivi. Egli deve evitare, infatti, il pericolo dell'uniformità e della monotonia, conferendo allo scritto l'interesse che nasce dalla varietà dei casi e dall'alternarsi degli stili, senza di che il racconto non diletta, anzi annoia: ché « il nero — come si legge nel Proemio del *Novellino* — è ornamento dell'oro ». Soprattutto, però, la varietà degli argomenti dipende dal fatto che, se il compito dell'artista è di dare una descrizione e un'immagine della realtà, questa è ben varia: ed è per essere trattata nei suoi vari aspetti ch'essa richiede l'impiego dei tre tipi fondamentali di stile: il tragico, il comico, l'elegiaco. Neanche Dante si era sottratto a questa legge ⁴.

Quanto poi al dovere, che l'artista avrebbe, di dimostrare la verità al lettore, il Boccaccio lo assolve nel *Decameron* mostrando degli uomini i « vizi » e il « valore » (per usare, non a caso, le parole di Dante) così come di essi l'hanno fatto esperto gli studi e la vita: e discrimina in base a sue categorie, ammo-

⁴ E. FARAL, *Ler arts poétiques du XII et du XIII siècle*, Parigi, 1924, pagg. 86 - segg. A. VISCARDI, *Le Origini*, 1939, pagg. 271 - segg. Mi sia consentito citare qui questi due soli testi per lo studioso che voglia approfondire i caratteri della stilistica latina medievale, da cui quella romanza discende immediatamente. « La esperienza più recente, acquistata nelle accorte indagini condotte sulle prime manifestazioni letterarie della Francia settentrionale e meridionale, ci consiglia e, anzi, ingiunge di ricercare i precedenti e gli addentellati formalistici della nostra più antica prosa d'arte non nei modelli fissati dai classici latini, ma nella letteratura latina del medioevo. Chi per l'Epistolario guittoniano ha parlato di sonora eloquenza di Cicerone e di finezze rettoriche di Seneca, o per incasellare la *Vita Nuova* si è rifatto direttamente alla prosa regolata e numerosa dei classici, o nel *Decameron* ha visto senza più lo studio di Tullio e di altri antichi, non è arrivato a nessuna conclusione persuasiva e concreta, non ha raccolto nessun frutto sicuro » (Schiaffini, *op. cit.* pag. 3).

nendo, sentenziando direttamente (alcune volte in tono bonario, altre volte anche con accento polemicamente vivace e risentito) nei proemi alle novelle, per bocca dei componenti la bella brigata o, nell'interno delle novelle stesse, per bocca di taluni personaggi, oppure, in via indiretta, col suscitare nel lettore mediante opportuni accorgimenti determinate reazioni passionali di favore o di biasimo verso i vari atteggiamenti umani ritratti, sostanziati di ipocrisia o di lealtà, di cortesia o di villania, di furberia o di dabbenaggine, di rifiuto o di accettazione e rispetto delle leggi della natura, della buona convivenza, dell'intelligenza, ecc.

In realtà, la nozione della serietà e della saviezza boccaccesca (come doti personali dell'autore, non come semplici temi dell'opera), nella elaborazione della quale si sono impegnati i più insigni studiosi dal Croce al Momigliano al Russo al Bosco al Petronio ⁵ ci spiana la via ad intendere il valore educativo che il Boccaccio conferisce alle sue pagine. In esse si rispecchia, con luce favorevole su certi aspetti del mondo e con luce nettamente sfavorevole su altri, il suo concetto ed il suo ideale della vita, fatto sentimento e fantasia, il suo giudizio sul modo in cui gli uomini si comportano ed il suo fermo parere su quello in cui dovrebbero comportarsi: giudizi e pareri, ripeto, che non soltanto trovano espressione implicita nella narrazione, ma che vengono programmaticamente enunciati e difesi ⁶.

⁵ A. MOMIGLIANO, *Il Decameron, 49 novelle commentate*, Milano 1924.

U. BOSCO, *Il Decamerone*, Rieti, 1929.

G. PETRONIO, *Il Decamerone*, Bari, 1935.

L. RUSSO, *Il Decameron: venticinque novelle scelte e ventisette postille critiche*, Firenze, 1939.

Saviezza e letizia (cfr. qui nota 2) sembrano, poi, per il FLORA (*Storia della letteratura italiana*, Milano, 1940) i due poli (salvo nostro errore di lettori) intorno ai quali gira l'intuizione decameroniana della vita: « Alla radice dello stile boccaccesco è il dono umano della letizia, come pura vitalità delle cose nel loro mutarsi » (*op. cit.* pag. 333) e: « Il *Decamerone* è come la poesia d'una raggiunta saggezza non soltanto nell'accettazione della vita ma anche nell'intendere il valore dell'arte e il puro fine della parola » (*op. cit.* pag. 294).

⁶ Si veda qui la nota n. 3. Riallacciandosi ad un motivo critico che corre in tutto il lavoro del Russo, e che si esprime nelle formule « polemica reticente », « moralità reticente », ecc. (Russo, *op. cit.* pagg. 118, 275, 347, ecc., ecc.), il DI PRINO ha intitolato *La polemica del Boccaccio*, (Firenze, 1953) un suo volume che si chiude con le parole: « Tutto questo indica, nel modo dell'invenzione e

Nei romanzi del periodo napoletano il Boccaccio si era proposto di rivestire d'una forma elegante un materiale narrativo interessante in sé, ma trattato generalmente da scrittori sciatti e rozzi in forme pedestri o persino sguaiate (*Filocolo*) o addirittura nemmeno trattato mai in volgare italiano prima di lui (*Teseida*): un nobile manto letterario quanto allo stile e quanto alla ricchezza delle reminiscenze storico-mitologiche dagli « Auctores » vien gettato su tale materia e così si chiarisce, nel rispetto delle idee correnti allora sul carattere dell'opera d'arte, il congeniale spirito narratore del Nostro. Un dato di fatto noto ed essenziale da tener presente è appunto questo: che il Boccaccio è per tendenza istintiva, per attitudine naturale, un narratore attento, minuzioso e preciso, non già un lirico dotato di capacità al canto o un loico portato all'approfondimento di questioni dottrinali di carattere moral-filosofico-teologico. In quanto narratore, egli deriva, dunque, i marmi le sete e i drappi, con cui addobbare i suoi edifici letterari, dalla tradizione letteraria classica e romanza di carattere narrativo e non già di carattere dottrinale, seguendo un filone di cultura laica e non ecclesiastica. Egli non frequenta, infatti, le dispute dei filosofi, come Dante dopo la morte di Beatrice: egli si approfondisce nella storia, 'opus oratorium maxime' e genere narrativo, si erudisce nella mitologia, che è il complesso delle belle favole narrate dagli antichi, e legge i romanzi in voga ai suoi tempi. Non filosofia scolastica, non teologia tomistica, non etica o fisica aristoteliche, ma favole, leggende, racconti, storie. Dimostra già, il Boccaccio, propensione all'osservazione psicologica: in questo campo trae le sue conoscenze dalle letture, dalle esperienze

della scrittura, una ispirazione unitaria; una osservazione della realtà che per cenni e passaggi continuamente fa sentire l'effettivo orizzonte del libro. E l'orizzonte è questa aspirazione della fantasia a forme "oneste" e ricche che lega la compagine dell'opera e che si documenta, oltre le singole situazioni, nel gusto cortese di intere novelle... A questa linea guardano, da opposte regioni dell'opera, la comicità e la tragedia... Su questo termine che è come l'ultimo e stabile approdo del linguaggio del Boccaccio, si compongono tutte le linee della sua poetica. In particolare, si individua la qualità dell'*intelligenza* che... si è sicuramente affacciata ad assumere, e *ha trascritto in esemplare modo di racconto*, concreti valori dell'uomo » (*op. cit.*, pp. 251-2. Nella citazione, le sottolineature sono mie).

personali, nonchè — forse — dalle conversazioni della corte angioina.

Le sue ambizioni sono semplici, in sostanza: divertire il lettore con racconti piacevoli e interessanti, scritti con sostenezza stilistica e con appoggio di molte citazioni, a sfoggio di erudizione letteraria. Altrettanto semplice è la sua condizione spirituale, contrassegnata da uno spirito amabile e gaudente, di intonazione bonaria (pur fra tutti gli orpelli ed i fronzoli della cultura ovidiana e romanzesca), salottiero e spensierato. Preciserò che per « spensieratezza » non intendo già l'assenza, nello scrivere, di un serio impegno letterario, quanto piuttosto l'indifferenza verso i travagli della mente e della coscienza, l'ignoranza dei problemi ardui della scienza e della fede. Ciò non significa che osservando come vivono i suoi personaggi, il Boccaccio non arrivi a sentirne l'umanità nelle loro gioie e nei loro dolori, negli amori e negli odi, nella bontà e nella malizia: ma siamo ancora in superficie, sebbene (come è stato tante volte rilevato) tratti belli, delicati e fini, a questo proposito già si lascino trovare e citare volentieri. Alla luce di questo concetto di « superficialità » par proprio di dover intendere anche l'intimo atteggiarsi nel Boccaccio più giovane della nozione medievale delle lettere quali specchio del sapere, che è inteso come erudizione storico-letteraria farraginosa e prolissa, non già come ricchezza di esperienza e umana saggezza (*Decameron*) o come sapienza, cioè profonda e alta dottrina dell'umano e del divino acquistata in lunghe vigilie di studi ed in austere meditazioni filosofiche (*Divina Commedia*).

Dopo *Filocolo*, *Teseida* e *Filostrato*, l'*Ameto* e l'*Amorosa Visione* testimoniano il sopravvenire nel Boccaccio di un'esigenza didattica in forme moralistico-allegorizzanti dovuta, certo, più al desiderio di aderire ad una nuova moda rispetto ai criteri sin qui seguiti, che ad altri motivi davvero sentiti in profondità. Il nostro autore sente forse che le sue pagine napoletane erano, in fondo, frivole e mondane: acquista la persuasione che quello che si scrive con intenti artistici deve contenere principi ed incitamenti educativi, non solo elementi eruditi, ma crede di arricchire e di giustificare con forme fiorentine di derivazione stilnovistica la materia baiana e sensuale. La contraddizione non poteva essere più evidente.

Noi non sappiamo che giudizi furono espressi all'autore sull'*Ameto* e sull'*Amorosa Visione* al loro apparire, né sappiamo come il Boccaccio giudicò — dopo averli scritti — questi lavori. Tuttavia egli dovette avvertire presto che, insistendo in quel metodo, non avrebbe potuto procedere molto. Con la *Fiammetta* e col *Ninfale Fiesolano* avviene, infatti, un nuovo radicale mutamento di indirizzo nella produzione boccaccesca. Lo scrittore riprende a tessere narrazioni sul tema della potenza dell'amore, abbandonando gli schemi allegorici e le moralizzazioni d'accatto e facendo della *Fiammetta* un dotto compendio di psicologia amorosa, grazie ad una serrata, meticolosa e puntualissima esposizione di concetti e raffigurazione di immagini, provvista di un valore culturale e di una serietà letteraria (con numerosi, continui riferimenti alla mitologia pagana) in forma persin puntigliosa e talvolta noiosa, mentre nel *Ninfale* raggiunge senza cadere nella pedanteria erudita, lo scopo di insegnare la natura, l'invincibilità e la bellezza dell'amore: egli crea, a sostegno della tesi, un'atmosfera di candore e di delicatissima suggestività, così che diventano operanti concretamente (e sono sviluppi di significative situazioni già esistenti in fase embrionale nel Boccaccio più giovane) certi bisogni di serietà e di compostezza umana, pur senza finire in ridicole incoerenze tra moralizzazioni fasulle e contrarie attitudini native. Quello che sarebbe, poi, lo scopo di persuadere il lettore dell'invincibilità dell'amore, riesce, infine, liberandosi dalla forma quasi trattatistica della *Fiammetta*, a risolversi finalmente nella gioia di una più pura e limpida favola, in un più fluido, avvincente e diletto tessuto narrativo ⁷.

⁷ Tra le rassegne della produzione giovanile boccaccesca (a parte i lavori, già più volte citati, del De Sanctis, del Sapegno, dello Schiaffini, del Branca) vorremmo citare qui come essenziale quella del GRABHER, contenuta nel volume *Boccaccio* (Torino, 1941), chiara ed esauriente in modo esemplare e quella, indirizzata ad un particolare fine, del CHIARI, in *Indagini e letture* (Città di Castello, 1946), pp. 70 - segg. Per i giudizi da me precedentemente espressi sull'*Elegia di Madonna Fiammetta* e sul *Ninfale Fiesolano* mi sia consentito solo un breve riferimento a D. RASTELLI, *Notizie storiche e bibliografiche sulla composizione e sulla fortuna dell'Elegia di Madonna Fiammetta e del Ninfale Fiesolano di G. Boccaccio*, Cremona 1952 (fasc. 2 del IV volume degli « Annali della Biblioteca governativa e Libreria civica di Cremona »), in cui è contenuta l'indicazione dei miei saggi su questi argomenti, salvo la seguente che mi permetto di aggiungere qui: *Pagine sul Ninfale Fiesolano*, in « Saggi di Umanismo cristiano », 1952, n. 2-3.

Lo spirito del Boccaccio, dall'epoca del *Filocolo*, si è fatto più attento e più serio ed è sceso più profondamente nell'intimo della psicologia umana: conservando un senso di signorile sdegno per la sciattezza espressiva (con quello di un alto riguardo per le persone del mondo aristocratico), ha acquistato una smaliziata e scanzonata, se vogliamo, ma accuratissima capacità di guardare in trasparenza le persone e di giudicarle (secondo la legge del mondo) a seconda che siano intelligenti o no, prudenti o no, garbate o no, umanamente corrette o no, aderenti alle leggi della natura o no, ecc. Arriva così il momento del *Decameron*, cioè il momento in cui il Boccaccio intraprende il disegno di un'opera nella quale — sia pure rielaborando in parte cose già scritte — egli possa dire organicamente la verità della vita e del mondo così come è arrivato a scoprirla, con gli uomini di corte costumati e i frati ingenui e santi o ipocriti e scaltri, con le donne amorose ed i villani sciocchi, con i ragazzini avventati ed i vecchi prudenti e savi, un'opera nella quale possa dare (secondo suoi modi spontanei) consigli, indirizzi, ammonimenti, rimproveri alla società del suo tempo, mettendola di fronte a sé « come in uno specchio », in quello che ha di « male » ed in quello che ha di « bene »: male e bene sentiti e giudicati come tali (sebbene — ripeto — senza l'impostazione moral-filosofica e senza l'alto afflato religioso-cattolico di Dante): Amore, Cortesia, Intelligenza, posti sempre a confronto con il loro contrario. Nel *Decameron* l'aderenza del linguaggio all'argomento, secondo la tripartizione medievale degli stili, si unirà alla serietà e concretezza educativa, sul piano di un galateo mondano: vorrà essere un'opera, però, che non annoi, anzi diverta e dia il suo insegnamento quasi di nascosto: un'opera scritta, in apparenza, per far passare piacevolmente il tempo alle donne malinconiche a causa di Amore.

Infatti, conformemente al suo istinto di narratore, il Boccaccio non può dare della sua ricchissima esperienza umana una sistemazione freddamente trattatistica e descrittiva, per mezzo di schemi, di distinzioni e suddistinzioni libresche; bensì ne dà una rappresentazione concreta, particolareggiata, individualizzante, elaborando una animata raffigurazione di personaggi diversi in cui si esemplificano i risultati dell'osservazione del mondo umano compiuta direttamente (come non succede per il

paesaggio, che viene ricostruito secondo schemi ideali, generici — pur sulla base di qualche dato realistico — e che non subisce il processo acuto e attento di individualizzazione cui il poeta sottopone il mondo degli uomini) ⁸.

Il narratore, poi, nel dare la sua ricostruzione, nel compiere la sua rappresentazione delle manifestazioni della vita umana, le commenterà via via con tono saggio e bonario, e pungente e risentito (implicitamente o anche esplicitamente), facendo della cornice un generale simbolo (su sfondo di incantevole, idillico paesaggio) della vita e del trionfo di una intellettuale, aristocratica serenità sui disagi, i dolori, le brutture, la morte stessa (alla luce di quella medesima, intellettuale, signorile raffinatezza che nella cornice è idealmente raffigurata) e fissando sugli uomini lo sguardo acutamente indagatore per scoprire dai loro atti i moventi del vivere e in certo modo le leggi del costume che nel proemio ad ogni novella saranno normalmente enunciate (morale della favola). Tutto questo, però, al di fuori di qualsiasi intento di ammaestramento religioso e anche al di fuori di qualsiasi forma di moralismo severo e sistematico o di alto e scolastico culturalismo da gran tempo riconosciuti come non peculiari né caratteristici del Medioevo ⁹: non al di fuori, però, degli usi medievali, sia per quanto riguarda lo

⁸ Sull'ingegno narrativo del Boccaccio restano essenziali le osservazioni di B. ZUMBINI, nell'articolo *Il Filocolo del Boccaccio*, Firenze, 1879 (estratto dalla «Nuova Antologia»), pp. 63 - 65, leggibili anche nell'*Antologia della nostra critica letteraria moderna* compilata da Luigi Morandi, Città di Castello, 1893, pp. 318 - 319.

⁹ Dice l'HUIZINGA (*L'Autunno del Medioevo*, Sansoni, Firenze, 1953, pp. 47 sgg.; ma l'edizione originaria è del 1919): «... eccoci al punto di vista donde conviene considerare la civiltà della fine del Medioevo: l'abbellimento della vita aristocratica colle forme dell'ideale, la luce artificiale del romanticismo cavalleresco spersa sulla vita, il mondo camuffato nelle vesti pompose della Tavola Rotonda... Si suol considerare il desiderio della vita bella come l'elemento più caratteristico del Rinascimento... Ma anche in questo caso la linea di separazione tra Medioevo e Rinascimento è stata tracciata con troppo sicurezza... La grande svolta nella concezione della vita si ha piuttosto nel trapasso dal Rinascimento all'età moderna... Tutta la vita aristocratica del basso Medioevo, in Francia e in Borgogna, come a Firenze, è il tentativo di recitare un sogno. La Francia e la Borgogna recitano la commedia ancora sempre nell'antico stile: Firenze inventa sullo stesso tema qualcosa di nuovo e di più bello». Sull'argomento si veda anche A. PARDUCCI, *Costumi ornati, studi sugli insegnamenti di cortigiania medievali*, Bologna, 1927.

schema compositivo e architettonico imposto a quello che è l'organismo complessivo dell'opera, sia per quel che concerne la validità esemplificativa delle singole novelle in ordine a particolari norme di prudenza, di saggezza, di accortezza, ecc.

Se dunque il Boccaccio non ostenta un sistema organico di nozioni da impartire, un coerente sistema dottrinal filosofico, egli parrebbe possessore soltanto di una saviezza spicciola ed empirica, di popolano buon senso, di aristocratico buon gusto, risolvendosi in un sentenziare facile, in una tal quale esibizione, di tanto in tanto, di proverbi, d'aforismi, di osservazioni che non hanno alcuna apparente pretesa di sistematicità e di dottrina. Ma quel che si deve credere è che non poteva, comunque, restar priva di contenuto e di scopi anche popolarosamente, borghesemente e converevolmente didattici una raccolta di novelle, quando si pensi come sia tipico del materiale novellistico e favolistico il sermoneggiare breve, scherzoso e profano accanto a quello serio e religioso, ma sempre con iscopi di rapida persuasione su pubblici non qualificati su di un piano culturale: quella, ripeto, che si dice la « morale della favola ». D'altra parte non deve apparire illogico che sia assente dal *Decameron* l'intento didascalico di natura scolastica, che secondo le partizioni medievali dei generi avrebbe dovuto essere sistemato in un poema, ma non mai avrebbe potuto racchiudersi in una raccolta di novelle.

Nel caso del *Decameron*, infatti, il Boccaccio tenne senza dubbio presenti i postulati basilari della poetica del Medioevo, nella loro specifica applicazione al « genere »: non aveva egli intrappresa la composizione (cosa di cui si rammaricherà!) di un poema dottrinale. Il « genere » novellistico fu certo quello in cui più efficacemente e più liberamente poteva esprimersi e infatti si esprime, l'intuizione del Boccaccio poeta: né esso era stato fissato in ischemi rigidamente vincolatori e mortificatori della spontaneità del poeta stesso, tuttavia aveva già avuto una tradizione anteriore, scritta e orale, che gli aveva fissato, seppur all'incirca, dei caratteri. Per brevità, farò solo un accenno alla consuetudine degli « exempla » nell'oratoria sacra medievale cui il novelliere stesso profano e volgare deve sotto tanti aspetti ricondursi. Ma non trascurerò di riportare la parte più importante del Proemio al *Novellino*:

« E se in alcuna parte, non dispiacendo a lui (Dio), si può parlare, per rallegrare il corpo e sovvenire e sostentare, facciasi con più onestade e con più cortesia, che fare si puote. Ed acciò che li nobili e li gentili sono nel parlare e nell'opere, quasi com'uno specchio, appo i minori, acciò che il loro parlare è più gradito, però che esce di più dilicato stomento, facciamo qui memoria d'alquanti fiori di parlare, di belle cortesie e di belli risposi e di belle valentie, di belli donari e di belli amori, secondo che, per lo tempo passato, hanno fatto già molti. E chi avrà cuore nobile ed intelligenza sottile, sì li potrà somigliare, per lo tempo che verrà per innanzi, ed argomentare, e dire, e raccontare, in quelle parti dove avranno luogo, a prode ed a piacere di coloro, che non sanno e desiderano di sapere. E se i fiori, che proporremo, fossero mischiati intra molte altre parole, non vi dispiaccia; ché il nero è ornamento dell'oro e, per un frutto nobile e dilicato, piace talora tutto un orto e, per pochi belli fiori, tutti un giardino ».

« Fiori di parlare », « belle cortesie », « belli risposi », « belle valentie », « belli donari », « belli amori », ecc. da « raccontare...a *prode* ed a *piacere* di coloro che non sanno e desiderano di sapere »: non si può ritrovare in queste parole l'essenza di almeno una parte del « programma » dal Boccaccio volutamente e magnificamente realizzato nel *Decameron*? ¹⁰.

Definirei, dunque, il *Decameron* (proponendo questa definizione come ipotesi di lavoro) come una *realistica e meticolosa esposizione e rappresentazione delle situazioni umane più diverse, nell'ambito della cultura e della civiltà medievale e co-*

¹⁰« La dottrina estetica del Boccaccio... si riattacca nella sostanza alla concezione allegorica del medioevo e alla teoria, altrettanto medievale, dell'arte. Poesia è un certo fervore di immaginare e di esprimere le cose immaginate in modo alto e squisito... ». Così il Sapegno (*op. cit.* p. 383-4) il quale, però, aveva precedentemente asserito che i propositi di architettura dottrinale e morale « se... sull'esempio del Petrarca... o sulla traccia della grande tradizione della letteratura allegorica, qua e là s'affacciano, rimangono nel limbo delle intenzioni e delle dichiarazioni esteriori, al di fuori della sostanza poetica, che si sviluppa come sa e può, ma insomma per conto suo » (*op. cit.* p. 291). Il mondo reale del poeta, insomma, viene dichiarato qui come fondamentalmente diverso da quello che forse è stato il suo mondo intenzionale: occorre vedere fino a che punto vale la limitazione di quel « forse », per passar poi ad un riesame dei rapporti tra l'intenzione e la realizzazione poetica. Cfr., inoltre, qui la nota 18.

munale nel momento del trapasso all'Umanesimo ed alle Signorie: animata e analitica figurazione visiva e scenica culminante nel vagheggiamento supremo di determinate forme additate come meta ideale dell'umanità, come sublimazione confortante e fascinatrice d'ogni umana disposizione alla bellezza, alla rettitudine ed alla virtù. L'implicita esortazione al « ben fare » vi appare poi pienamente liricizzata, nel complesso, in quanto una assoluta capacità della fantasia di contemplare e di evocare, per magia di linguaggio, un mondo di figure concrete e vive ha assorbito l'anima del Boccaccio e la sua aspirazione ad una società che fosse dominata da quelle stesse luminose esigenze da cui essa era dominata. (L'ipotesi, che qui si propone, si inserisce, dunque, come in sua ragione vitale, nella tesi o nelle tesi di comune dominio: resta chiaro, ad ogni modo, che qui non si vuole negare che talune parti « intenzionali » e « didascaliche » possano apparire estranee alla sintesi artistica, dal momento che qui si vuole soprattutto porre in evidenza un generale atteggiamento dello spirito del Boccaccio, un fondamentale modo, che la sua fantasia ha, di porsi di fronte a determinati materiali della sintesi poetica sulla base di taluni concreti interessi, di ben individuabili motivazioni di fronte ai quali ed alle quali sarebbe poco saggio voler chiudere gli occhi a tutti i costi). Ma come già il Manzoni aveva celato nella garbata e finissima ironia della formula dei « venticinque lettori » la sua aspirazione a fare della parola e del racconto un mezzo per suscitare nelle anime il rispetto di certi valori e il desiderio di vederli realizzati, così il Boccaccio aveva argutamente e pudicamente occultato il suo caldo invito fingendosi mosso a dettar novelle dal desiderio di porgere occasione di diletto e di svago alle donne innamorate: analogo atteggiamento di discrezione umana che, rifiutando le forme del pedagogizzare esplicito e pedantesco, si traduce in discrezione e garbo artistico, in garanzia di libera e luminosa trasfigurazione poetica del dato pratico e passionale.

Mi sono di conforto nell'esprimere queste conclusioni, e nel tornare a proporle con più vigore ¹¹ i risultati cui, per la

¹¹ Le pagine che precedono appartengono, snellita e resa più guardinga la forma, ad un lavoro al quale avevo atteso alcuni anni fa, ma rimasto a lungo nel cassetto: tranne che ne avevo tolto idee e brani per due recensioni: *La polemica*

via di un'accurata, puntualissima analisi è giunto ultimamente il Branca. Il *Centonovelle*, egli dice, « è una animatissima galleria di figure e di affreschi municipali » con cui il Boccaccio « apre...audacemente, nella storia della novellistica, le porte al mondo contemporaneo »: « apertura ardita che acquista alla narrativa uno spazio... ricco di prospettive e di possibilità ». Ebbene: « nel Boccaccio questo prodigioso allargamento...è creato dai più risentiti motivi della sua poetica narrativa, protesa continuamente verso riferimenti e appuntamenti allusivi, solo in quanto possano giovare al rigoroso e complesso disegno ideale del *Decameron*. Perchè l'intima architettura morale che fa del *Decameron* un'opera unitaria e non una episodica centuria di novelle tende fatalmente a sboccare in racconti 'esemplari': esemplari dei motivi ideali o meglio dei temi-chiave e delle umanissime simbologie che intrecciano quel disegno grandioso. ..Non è del resto, questa lata e sottintesa ispirazione 'esemplaria', un momento proprio soltanto al *Decameron*, quanto un'inclinazione costituzionale alla fantasia narrativa del Boccaccio in armonia alle tendenze della poetica medievale »¹².

L'illustre boccaccista parla, veramente, di « ispirazione esemplaria »: ma che cos'è questa esemplarità, individuata come vera e propria inclinazione della fantasia boccaccesca, se non il portato di un'intenzione ammonitrice e didascalica? « Dalla prima all'ultima giornata (infatti)...le novelle...illustrano un ideale itinerario morale, che...attraverso la raffigurazione delle prove che gli uomini danno nella lotta quotidiana

del Boccaccio (nei « Saggi di Um. cr. », 1954, n. 3) e *Per un'edizione del Decameron* (in « Humanitas », 1954, IX). La mia intenzione era di cercare nel caso del Boccaccio la riprova delle ragioni storico-critico-metodologiche da cui erano uscite le mie *Proposte per una rilettura del Canto di Farinata* (« Saggi di Um. cr. » sett. 1948).

V. BRANCA, riunendo ora in un volume risultato singolarmente organico (*Boccaccio medievale*, Firenze, Sansoni 1956), denso di geniali quanto elaboratissime e documentatissime proposte e in linea con le più recenti e agguerrite metodologie filologico-critiche, alcuni suoi saggi boccacceschi, mi stimola indirettamente a presentare agli studiosi queste poche pagine, arricchite delle citazioni, dal volume stesso, che mi appaiono necessarie a sostenere la tesi, nonchè di quelle considerazioni a cui le positive conclusioni del Branca mi pare che possano dare l'avvio.

¹² Branca, *op. cit.*, pag. 108. Per il concetto della esemplarità, cfr. qui nota 6. Per l'opportunità di vedere le inclinazioni e gli atteggiamenti della fantasia in armonia con le tendenze della poetica, cfr. qui la nota 10.

fra loro stessi e con le più grandi forze dominatrici del mondo, la Fortuna e l'Amore e l'Ingegno, ha il suo epilogo nell'elogio della magnanimità e della virtù nella decima giornata. Ma per visualizzare in grandiosi cicli di affreschi queste verità prammatiche nella visione medievale della vita, il Boccaccio doveva necessariamente arricchire le sue rappresentazioni di riferimenti storici... Tutte le novelle più chiaramente 'esemplari' ricercano nell'allusione storica il centro di gravitazione dei loro sensi più decisivi »¹³.

Ecco, la frase « visualizzare in grandiosi cicli di affreschi le verità prammatiche nella visione medievale della vita », insieme con l'altra: « Quale sapore giocondamente allusivo, ridentemente ammonitore, doveva acquistar la novella dalla figurazione di quelle due persone ancor vive e notissime... »¹⁴ è da porre accanto a questa terza: « Sono sempre figure già potentemente individuate nella memoria e nella fantasia dei lettori quelle che con la loro presenza suggellano in maniera definitiva realtà lungamente vegliate e riscoperte dal Boccaccio per comporre il grandioso disegno ideale del suo capolavoro: verità non affermate, ma *figurate*... »¹⁵. Ma intanto è in funzione di questa intenzione esemplificatrice (in quanto l'*exem-*

¹³ Branca, *op. cit.* pag. 105.

¹⁴ *Ibid.*, pag. 107.

¹⁵ *Ibid.*, pag. 110. Raramente una verità è totalmente ed assolutamente nuova (essa trae significato dalla forza e dal modo con cui è affermata, oltre che dalla sua coerenza con tutte le altre parti dell'esposizione). Nel Russo ci possiamo battere, ad apertura di libro (*op. cit.*, pag. 324), in affermazioni molto esplicite come la seguente: « Il Boccaccio non è un indifferente, uno scettico, ma anche lui è un partigiano, come sono partigiani tutti i veri poeti. La sua religione sicura ce l'ha anche lui ed è questa religione nuova dell'ingegno e della virtù in senso umanistico, e per la quale egli precisamente si batte nella sua novella. Da ciò il calore poetico del racconto: egli non narra una facezia qualsiasi; la parabola è la parabola di un nuovo vangelo . . . ». Eppure poco prima lo stesso Russo, rivelandosi ben più legato a certi schemi crociani (del superamento dei quali, per altro, proprio lui è stato il più valido iniziatore sul terreno metodologico) non aveva esitato ad affermare: « La struttura in Dante va sempre esaminata con la poesia, mescolata come essa è alla poesia; per Boccaccio, invece, avendo essa spesso valore decorativo, e, per così dire, postumo alla fantasia poetica, può per un momento essere messa da parte. Il che significa che sia cosa morta e superflua o artificiosa. . . Codesta parte strutturale rientra nella storia del gusto del tempo, mentre la poesia è il quid individuale, originale dell'artista. . . » (*op. cit.*, pag. 311). Non vorremmo essere tacciati come confusionari, ma ci pare che l'accosta-

plum è una forma del didascalismo medievale) che il Branca spiega il gusto storico del Boccaccio, cioè quel gusto della realtà particolare e delle situazioni e delle psicologie concrete che è comunemente noto, col nome di 'realismo', come l'aspetto più significativo e peculiare del *Decameron*. Questo, non opponendosi, bensì affiancandosi come « Commedia umana » alla *Divina Commedia*, assume i personaggi storici come protagonisti « proprio secondo la necessità di un artista che vuol costruire una 'commedia', una visione della vita: perchè la storia in quanto voluta da Dio, in quanto rappresentazione della Provvidenza, è in certo senso una storia sacra, in cui parlano i fatti preordinati da Dio stesso »¹⁶: posizione, questa, si potrebbe aggiungere, che ci aiuta ad apparentare (nonostante la loro appartenenza a due civiltà letterarie diverse eppure congeniali ed egualmente feconde e creative) i due nostri maggiori prosatori e narratori, Boccaccio e Manzoni, ambedue presi dal miraggio di un alto ideale umano da celebrare al di sopra dell'usuale volgarità della vita, e perciò ambedue preoccupati di dare alle loro pagine un valore paradigmatico mercé la concretezza d'un meticoloso gusto storico, nelle forme della rappresentazione analitica e realistica di questo mondo umano o mondo della storia o mondo della Provvidenza di fronte al quale resta in secondo piano per ambedue l'altro mondo, quello della natura, caro ai classici greci e romani ed ai classicisti del Rinascimento, ma lasciato in ombra dagli uomini del Medioevo come dai loro riscopritori romantici e vichiani.

Concludendo, mi pare che proprio per questa via si possa risolvere, o ci si possa avviare a risolvere la questione del cosiddetto carattere moderno dell'arte del Boccaccio. Il realismo boccaccesco nell'osservazione della vita di tutti i giorni, cioè l'elemento comunemente assunto come il documento incontrovertibile della modernità del Nostro, è il portato di quell'ispirazione « esemplaria » indicata dal Branca come « inclinazione costituzionale alla fantasia narrativa del Boccaccio in armonia alle tendenze della poetica medievale »¹⁷: e quindi si può forse af-

mento dei due brani possa suggerire qualche riflessione e, magari, possa valere come invito al superamento dell'uno sviluppando la tesi implicita nell'altro.

¹⁶ Branca *op. cit.*, pag. 122.

¹⁷ *Ibid.*, pag. 108.

fermare che il Boccaccio ci si presenta moderno in tanto in quanto l'epoca moderna e romantica, in reazione al classicismo naturalistico e idealizzante dei secoli dal XV al XVIII, ha ripreso certi motivi essenziali della civiltà medievale, anticlassicistica. So bene che queste ultime righe offriranno il fianco a critiche per il giudizio di 'anticlassicismo' che qui pronunzio sul Medioevo (giudizio che avrebbe bisogno di una lunga spiegazione per evitare troppo facili equivoci) e per il giudizio di 'antirealismo' che proferisco sul Rinascimento e sulla Classicità in genere; ad ogni buon conto, mi sia concesso di spiegare per ora il mio pensiero col dire unicamente questo: che il giudizio sulla modernità del Boccaccio non è accettato qui come affermazione di appartenenza del Boccaccio all'Umanesimo o alla Rinascenza, bensì come concomitanza tutt'altro che casuale di certi fondamentali gusti e atteggiamenti artistici di questo scrittore con taluni ideali, non meno essenziali, del Romanticismo e, quindi, del nostro tempo. Al già detto aggiungeremo solo che il Bembo ed il Cinquecento, proponendo il modello boccaccesco agli scrittori italiani, fecero sempre ed esclusivamente una questione di lingua in termini accademici e puristici, ma mai una questione di linguaggio e di creazione poetica.

Nel *Decameron*, allora, noi vediamo sintetizzarsi simbolo ed evento, esempio e cronaca (secondo la terminologia del Branca), cioè *didascalismo* e *realismo*, *medioevo* e *modernità*. Alla *forma didascalica* appartengono il « disegno ideale » e la « storicità » del libro. Alla sua *sostanza narrativa* realistica appartengono l'individuazione storicistica e cronachistica delle figure nonchè la storicità allusiva del linguaggio ¹⁸. Ma, se vogliamo, possiamo anche parlare di *sostanza esemplare* e di *forma narrativa*, convertendosi l'uno nell'altro i due termi-

¹⁸ « Lungo tutta la tradizione letteraria dell'antichità e del medioevo . . . le rappresentazioni della vita umana si componevano in forme pure, in stilizzate simbologie; oppure si ordinavano nei diversi tipi di cronaca o di leggenda, come sequenze di avvenimenti disposti paratatticamente su di un solo piano. Erano le due direzioni in cui si svolgevano le esperienze narrative, i due poli estremi di attrazione e di opposizione: tra il simbolo e l'evento non v'era incontro o sintesi possibile. Questa dualità, o meglio questa dicotomia, costituiva del resto ancora uno dei più costanti limiti del linguaggio fantastico delle opere giovanili del Boccaccio: oscillavano tra faticose costruzioni su simboli e allegorie troppo macchinose (*Filocolo*, *Ameto*, *Amorosa Visione*) e la rappresentazione monocorde

ni della sintesi tra simbolo ed episodio, giacchè l'interesse pratico si fa disinteresse narrativo nel senso che — lungi dall'essere eliminato — si discioglie tutto nella realizzazione poetica come la struttura architettonica di un edificio assolvante a necessità pratiche si risolve tutta, come per magia, in purezza di linee, in gratuità di forme tali che, non soltanto noi siamo tratti a dimenticare la utilità pubblica o privata cioè la destinazione pratica dell'edificio, ma altresì finiamo col non vedere la stessa necessità funzionale dei muri, degli archi, dei contrafforti, delle cupole ai fini della staticità. Questo non vuol dire che lo scopo utilitario della costruzione e le modalità con cui furono risolti i problemi costruttivi non abbiano influenzato, anzi determinato, l'edificio stesso nella sua realizzata autonomia ed autosufficienza artistica: e pertanto noi, in sede critica, non possiamo esimerci dal dovere di cercare di renderci conto filologicamente delle motivazioni pratiche e delle determinazioni strutturali che, come essenziali al risultato artistico, hanno accompagnato e sostenuto dal principio alla fine la realizzazione dell'opera.¹⁹

DARIO RASTELLI

di realtà umane (*Caccia, Filostrato, Tedesia*). Ma già nella *Fiammetta* e nel *Ninfale* il processo di superamento di questa "impasse" si delineava chiaramente». E nel *Decameron* la fantasia narrativa del Boccaccio trova finalmente il ritmo che rende possibile la sintesi rappresentativa delle due forme, mediandole proprio attraverso un linguaggio storicamente allusivo (Branca *op cit.* pagg. 115-116). Di queste righe mi è sembrata necessaria la citazione, a questo punto, a commento di queste altre del Sapegno (si veda qui anche la nota 10): « Le opere minori del Certaldese, meglio che non quelle del Petrarca, son narrazione che si compiace di sé, divertimento e svago, diletto che trova in sé la sua pienezza e rifiuta l'utile, ad onta della formula oraziana pur teoricamente professata » (Sapegno, *op. cit.*, pag. 291). Insomma, il concetto crociano della distinzione tra la "poesia" e la "non poesia" (identificata, quest'ultima, con la manifestazione degli "interessi pratici") aveva bisogno d'essere superata: ed un grande incentivo ad attuare in concreto questo superamento è stato senza dubbio il principio del Russo riguardo alla necessità di fare la storia anche dell'« altro » o del « diverso dalla poesia ».

¹⁹ Il fatto che nella seconda metà del nostro secolo si debba ancora fare i conti con il problema della struttura sta a dimostrare le grande vitalità e la non casualità degli atteggiamenti del pensiero crociano che, condizionando l'attività critica, le hanno fornito gli stimoli più vivaci per rinnovarsi. (Per una preliminare informazione del concetto e del pensiero crociano di "struttura" è ancora da citare il volume del BREGLIA, *Poesia e struttura nella Divina Commedia*, Genova, 1934, nella "Collana della nuova cultura diretta da Luigi Russo", particolarmente per quanto è detto nel cap. IX, pp. 193 - segg.. Sugli ultimi sviluppi della questione fornisce ragguagli ed esprime giudizi F. MATARRESE, *Interpretazioni dantesche*, Bari 1957.

ELEMENTI RELIGIOSI ED ELEMENTI ROMANZESCHI

NELLA LEGGENDA DI S. OLIVA

È noto che la più gran parte delle leggende religiose appartiene a quel genere di letteratura ascetica di cui il medioevo ci ha lasciato così abbondanti prodotti. In queste leggende la figura del santo appare nettamente soverchiata dalla personalità del pio compilatore, il quale, pur prefiggendosi di inculcare delle verità di natura morale, si preoccupa, soprattutto, di colpire la fantasia del lettore col racconto di avventure meravigliose. L'effetto letterario del racconto gli sta più a cuore della ricerca della verità storica, la quale cede, nella maggior parte dei casi, alla copia dell'elemento fantastico, delle avventure strepitose, delle azioni superanti i limiti della credibilità e, anche, dell'umano potere.

L'agiografo è portato a convalidare i suoi precetti, appoggiandosi all'autorità di un santo, di un asceta, di un martire, con un metodo non molto diverso da quello usato dagli antichi novellieri, i quali creavano un mondo fantastico, cui davano talvolta un'apparenza di realtà coll'introduzione di nomi storici o di riferimenti toponomastici.

Queste leggende risultano formate da elementi di varia natura, alcuni tratti da fonti religiose, altri presi ad imprestito dalla letteratura romanzesca o novellistica. La loro contemporaneità, la maggiore o minore estensione dell'uno sull'altro, hanno determinato il colorito speciale delle varie leggende, le quali ci si presentano o come dei veri romanzi in prosa - tanta è la copia in alcune dell'elemento fantastico e favoloso - o come delle schiette compilazioni ascetiche, quando l'agiografo s'è prefisso come scopo principale quello d'inculcare una determinata dottrina.

Talvolta riesce facile cogliere l'agiografo nel suo lavoro di composizione e si può quindi determinare, secondo la natura del racconto, quali sono stati gli elementi specifici messi a profitto. Alcuni romanzi dell'ultimo periodo ellenistico originaro-

no, nella parte sostanziale, la leggenda eustachiana ¹. La storia di S. Giovanni Boccadoro non è altro che l'adattamento cristiano di una leggenda antica indiana, emigrata presso diversi popoli orientali, finchè il cristianesimo se l'appropriò facendovi tuttavia un'importante aggiunta finale conforme al suo spirito ². Il poema di Fiore e Biancofiore ha prodotto la famosa S. Rosana, di cui fu più volte stampata la vita ³. Le leggende di S. Albano ⁴ e di S. Giuliano l'Ospitaleri ⁵ non sono altro che il rivestimento cristiano della leggenda di Edipo; quella di Barlaam e Iosafat l'adattamento della leggenda di Budda ⁶.

Ma il più delle volte è impossibile poter precisare la derivazione, perchè trattasi di elementi generali, che non è necessario ammettere essere pervenuti all'agiografo per una conoscenza diretta delle fonti originarie. Passati a far parte della letteratura popolare, sono stati adoperati inconsciamente come tutto ciò che entra nel patrimonio spirituale della folla.

Tale è il caso della leggenda di S. Oliva, dove il motivo novellistico fondamentale è riscontrabile in un gran numero di leggende religiose e profane, mentre l'elemento chiesastico costituisce uno dei soliti luoghi comuni del leggendario cristiano. In sostanza essa ci appare come il risultato di due azioni diverse d'indole e di contenuto, avvicinate artificiosamente dall'accortezza del compilatore. Abbiamo, da un canto, il motivo della vergine cristiana che va alla morte in sostegno della fede. La storia del suo martirio potrebbe adattarsi a qualunque eroe cristiano: le solite amplificazioni retoriche che non danno l'impressione di trovarsi dinanzi ad un tribunale di giustizia, ma di assistere piuttosto ad un'orazione dialettica, in cui si dividono le parti l'eroina cristiana e il giudice pagano. Dall'altro, è il

¹ A. MONTEVERDI, *Leggenda di S. Eustachio*, in « Studi medievali », vol. 3, fasc. II.

² A. D'ANCONA, *Poemetti popolari italiani*, Bologna, Zanichelli 1889, pp. 1-42.

³ A. D'ANCONA, *Origini del teatro italiano*, 2° ed., Torino, Loescher, vol. I p. 437 e vol. II, p. 60.

⁴ A. D'ANCONA, *La leggenda di S. Albano*, Bologna, Romagnoli, 1887; « *Analecta bollandiana* », tom. XIV. p. 124.

⁵ MAGNANELLI, *Canti narrativi religiosi del popolo italiano nuovamente raccolti e comparati*, Roma Loescher, 1909, p. 87; *Acta SS. Ianuarii*, tom. II, p. 974.

⁶ G. PARIS, *Poèmes et légendes du moyen âge*, Paris, Hachette, p. 181; E. COSQUIN, *La légende des saints Barlaam et Josafat*, in « *Revue des questions historiques* », ottobre, 1880.

ritorno, quantunque modificato nelle conclusioni, del motivo novellistico della fanciulla perseguitata che, sospinta al di là del mare e rinchiusa in una selva, affronta mille avventure, principale quella della proposta amorosa da parte di cavalieri, in un incontro provocato da motivi di caccia.

Il primo motivo forma l'elemento dominante, così come domina, in genere, in tutte quelle leggende che son nate in Occidente, a differenza delle orientali, più ricche di elementi fantastici, di avventure romanzesche. A queste ultime, infatti, si rivolgono, nel primo sorgere delle letterature romanze, gli oscuri autori dei poemetti sacri, dei racconti devoti. « Les saint occidentaux n'offraient pas assez de prise à l'imagination avide de merveilleux: le X siècle arrive de l'Orient, en passant sans doute la plupart du temps par l'Italie, une masse des légendes sur des saint inconnus jusque-là beaucoup plus romanesques, souvent entièrement fabuleuses et ayant les origines les plus diverses. Voici ceux de ces saints dont la vie fut plutôt et le plus volontiers en vers ⁷ ».

La storia ebraica ed evangelica sono state le fonti precipue dell'elemento religioso della leggenda di Oliva; da esse proviene il maggior numero di prodigi trasferiti nella vita della santa, prodigi che si trovano incessantemente riprodotti in altri racconti agiografici. Da ciò la grande uniformità che la leggenda di S. Oliva presenta con altre del genere. Qual'è il suo inizio? « Beata Oliva fuit nobilissimis parentibus nata etc. ». Ora, se scorriamo, anche sommariamente, il leggendario cristiano, troveremo un gran numero di racconti che hanno quasi identico principio. L'analogia non si riferisce soltanto alla corrispondenza dei termini, ma, ancor più, alla somiglianza dei concetti. La nobiltà dei natali, per es., è una delle caratteristiche speciali degli eroi cristiani. Il fatto che, in origine, dovette certo essere determinato da giustificate ragioni, divenne in seguito uno dei più frequenti luoghi comuni. Chi non direbbe che gli Atti di Potamia, martire che vive quasi esclusivamente in una tradizione locale spagnola, siano, almeno, nell'inizio, una copia fedele della leggenda di S. Oliva?: « Beata Potamia nobilissimis orta

⁷ G. PARIS, *La littérature française au moyen âge*, Paris, Hachette, 1890, 2° ed., cap. V, p. 212.

parentibus etc. »⁸. La stessa leggenda terminese, che pure conserva una certa indipendenza nello svolgimento dei fatti, non si discosta dalla leggenda chiesastica: « Beata Oliva fu nata in la chitati di Palermu, in l'isula di Sichilia. Lu patri et la matri si foru nobili et multu richi et potenti et eranu gintili etc. ». La sola differenza sta in ciò: mentre la leggenda religiosa lascia nell'oscurità tutto quel periodo che, dal tempo della nascita va al giorno del confinamento in Africa, la versione terminese, in ciò più uniforme alla natura dei racconti popolari, riempie quel vuoto: l'apostolato della santa si fa cominciare in Sicilia e non in Africa, come pare facciano intendere gli « Atti ». Ma, in fondo, trattasi di semplice motivo integrativo, perchè, in sostanza, i due racconti si equivalgono.

E' tutta una sequela di ricordi evangelici quella che forma il carattere comune della prima parte delle due versioni, a cominciare dalla guarigione del cieco, che è un'esatta riproduzione del corrispondente miracolo evangelico. E' un prodigio che non poteva mancare fra i tanti numerosi di cui rigurgitano le vite dei santi. Di reminiscenze evangeliche è pure intessuta la disputa col tiranno, immancabile in ogni « passione », come quella che meglio offriva al pio scrittore l'agio di poter sfoggiare la sua erudizione. In alcuni racconti costituisce la parte fondamentale. S. Caterina d'Alessandria che, in pubblico dibattito, confonde non soltanto la sapienza del tiranno Massenzio ma anche quella dei più famosi retori del tempo, è l'esempio classico del genere⁹, come è fondamentale, per limitarci al leggendario siculo, negli « atti » di S. Agata e di S. Lucia: espediente che ci fa vedere, meglio di ogni altra cosa, il procedimento dei redattori delle « passioni », quando scrivono molto tempo dopo gli avvenimenti narrati¹⁰. Mancando il materiale storico, ricorrono al metodo dello sviluppo, in uso nelle scuole, con interpolazioni ed aggiunte, per soddisfare la curiosità dei lettori.

Dopo il tema della disputa viene quello dei supplizi. « Gli agiografi non sanno trovare altro mezzo di magnificare l'eroismo

⁸ PEROTIN, *La légende de Sainte Potamia*, in « *Analecta bollandiana* », vol. XX., 1902, p. 41.

⁹ MAGNANELLI, *I canti narrativi*, op. cit., p. 108.

¹⁰ J. VITEAU, *Les manuscrits grecs de Paris et de Rome*, Paris, Buillon, 1897, p. 127.

del martire che col fargli subire tormenti lunghi e raffinati. Perciò li moltiplicano senza preoccuparsi troppo se eccedono il limite sopportabile dell'umana natura, perchè al momento opportuno fanno intervenire la potenza divina, per impedire che il martire soccomba all'eccesso delle sofferenze, prima di aver esaurito tutti i tormenti suggeriti dall'immaginazione e dal ricordo delle letture » ¹¹.

L'autore della nostra leggenda non vuole essere da meno. Oliva, trascinata dapprima per le vie della città, esiliata per sette anni in un'orrida selva, rinchiusa per molti giorni in un oscuro carcere dove le si toglie ogni alimento, flagellata sino al denudamento delle ossa, resiste con la più forte costanza; immersa in una caldaia di olio bollente, resta incolume e canta le lodi del Signore. Sottoposta all'aculeo, graffiata con uncini di ferro, unta di materie resinose, non viene offesa dalle fiamme, le quali, anzi, le restituiscono la sanità del corpo, mentre cadono le fiaccole dalle mani dei giustizieri che si convertono alla fede. Ma i tormenti devono, in fine, aver termine e la decapitazione è il rimedio più efficace: conclusione comune a molte leggende, tanto più strana quanto meno potente è il rimedio decisivo di fronte ad altri tormenti più terribili. S. Giovanni evangelista, S. Teodota, S. Veneranda, S. Emiliano, S. Ciriaco ed infiniti altri vengono sottoposti alla prova dell'olio bollente, ma finiscono tutti la vita per mezzo della spada.

Alcuni eruditi hanno dato del fatto spiegazioni troppo sottili: « La spada, si è detto, è l'insegna del potere nella società e Dio non ha permesso che venisse fermata dalla sua provvidenza la quale vuole prima di tutto l'ordine come garanzia di tutti gl'interessi » ¹². C'è, invece, da ritenere che il fatto abbia una origine spontanea, spiegabile colla necessità di por termine alla serie dei prodigi e dei tormenti.

Non meno strana appare la posizione in cui generalmente viene configurato il tiranno, si chiami esso Pascasio, Massenzio o si celi nell'anonimo, come nella leggenda di S. Oliva. Egli resta irremovibile nei suoi propositi di vendetta fino all'ultimo momento, anche in mezzo alla generale conversione degli altri giu-

¹¹ H. DELEHAYE, *Leggende agiografiche*, Firenze, 1910, p. 137.

¹² CAHIER, *Caracteristiques des saints dans l'art populaire*, Paris, Poussielgue, 1867, p. 365.

stizieri; evidentemente doveva rimanere almeno una persona, destinata a condurre l'azione sino alla fine.

E le analogie non hanno qui termine. Anche S. Barbara è costretta ad attraversare nuda le vie della città, sebbene un angelo ne avvolga il corpo in un velo ¹³. Nella leggenda di S. Wilgerfortis e di S. Paola una densa lanugine spunta improvvisamente sul corpo per sottrarlo alla vista degli impuri spettatori ¹⁴.

S. Caterina d'Alessandria, come S. Oliva, per più di otto giorni, riceve nel carcere il cibo da una colomba. S. Eugenia, come dice una leggenda del buon secolo, « in carcere ebbe dalla mano del Cristo Salvatore pane bianco come neve e di smisurata soavitate e di grande grazia » ¹⁵ e per due mesi viene miracolosamente nutrita la vergine Anastasia ¹⁶.

Tralasciando gli altri motivi che potrebbero mettersi a confronto, ve n'ha uno più importante - di cui s'è fatto cenno - dovuto all'influsso del Vecchio Testamento, fonte sempre cospicua e prediletta per tutti i redattori di leggende. Il ricordo dei tre fanciulli babilonesi che, incolumi in mezzo alla fornace, innalzano lodi al Creatore, dovette colpire in ogni tempo gli agiografi, che lo fecero proprio anche nella descrizione dei tratti particolari.

E di santi scampati al supplizio del fuoco sono piene le leggende cristiane. Gli uni escono immuni da caldaie di acqua bollente, d'olio o di pece liquefatta; gli altri rimangono intatti sul rogo, mentre le fiamme, quando non siano miracolosamente spente, ne lambiscono le carni. Chi non ricorda le leggende di S. Tecla, di S. Lucia, di S. Agata, di S. Triburzio e di tanti altri?

Il prodigio si riconnetteva per i cristiani all'idea della potenza della fede sulle forze naturali, della protezione che Dio accorda infallibilmente agli innocenti. Concetto che perdura nel medioevo e che spiega, secondo alcuni, le celebri prove del fuoco comuni nei processi del tempo.

Il fatto trova riscontro nella letteratura classica. Un prodigio analogo è narrato di Abrocoma nel romanzo di Senofonte

¹³ MAGNANELLI, *op. cit.*, « La leggenda di S. Barbara », p. 80

¹⁴ ACTA SS. FEBRUARII, tom. III.

¹⁵ *Leggende di santi e beati venerati in S. Maria degli angeli di Firenze*. Testi inediti del buon secolo, Bologna, Romagnoli, 1864, part. I. p. 152.

¹⁶ IACOPO DA VARAZZE, *Leggenda aurea*, ed. III, Lipsia 1890, p. 324.

Efesio, di Cariclea nelle Etiopiche di Eliodoro. Cariclea rimane lungo tempo nelle fiamme senza che queste l'offendano; essa attribuisce il prodigio alla potenza magica di un anello, l'amante Teogene alla pietà degli dei.

Il certo è che la prova del fuoco, con relativa incolumità, è uno dei motivi più comuni nel leggendario cristiano e i primitivi fedeli ne fecero persino oggetto di frequenti rappresentazioni pittoriche nelle catacombe. Il cristiano che indomito e fidente nell'aiuto di Dio resta illeso a contatto coll'elemento più nocivo, diviene il simbolo della immortalità dell'anima.

Un ultimo tratto, anch'esso di natura religiosa, è quello che chiude la leggenda: « Percussa cum securi anima eius (Olivae) egressa est de corpore ad modum columbae albae ». L'avidità dello scrittore ad appropriarsi per la sua leggenda di tutte le meraviglie, non poteva fargli dimenticare quest'ultimo tratto caratteristico. Una metafora poetica, intesa letteralmente, è stata origine di questa favola così sovente ripetuta. Il volgo ha preso alla lettera la comparazione della lira cristiana che rassomigliava l'anima della vergine o del martire, che abbandona la dimora terrestre, alla casta colomba che s'invola verso il cielo: metafora continuata nei celebri versi di Prudenzio che pone il miracolo in questione nella vita di S. Eulalia¹⁷. E, una volta inventata, la leggenda è stata riprodotta dagli agiografi per i diversi santi col noto sistema della imitazione¹⁸.

* * *

Però lo scopo del narratore non era soltanto educativo. Proponendosi come fine principale l'ammaestramento, ma questo non era mai dissociato dal diletto ch'egli aveva cura di suscitare coll'introduzione dell'elemento romanzesco, il quale, sebbene in minor copia, forma la parte più caratteristica della leggenda di S. Oliva.

Narrano gli « atti » che il re di Tunisi, non riuscendo a vin-

¹⁷ PRUDENZIO, *De coranis*, Himn. IX, vers. 191.

¹⁸ S'incontra nella vita di S. Potito (*Acta SS.* Febr., p. 353); di S. Menigno (*Acta SS.* Martii, p. 391); di S. Policarpo (P. DE NATALI, *Sanctorum catalogus* Lione 1534, lib. III, cap. XXIV); di S. Agilulfo (*Acta SS.* Julii, tom. II, p. 713); di S. Reparata (P. DE NATALI, *op. cit.*, lib. III, cap. CX). Moltissimi altri casi registra il CAHIER, *op. cit.*, al titolo « colombe », pp. 239-244.

cere la costanza di Oliva nella fede, la segregò da ogni umano consorzio, facendola rinchiudere in un'aspra e orrenda selva, dove altra compagnia non era che quella di bestie feroci. In mezzo a leoni, serpenti, dragoni dimorò la vergine per sette anni, vivendo più pacifica e gioconda che se fosse stata tra città popolate, perchè gli animali tutti la riverivano come padrona e il cielo provvidenzialmente la nutriva con cibo non umano ma angelico. Un giorno alcuni nobili della città di Tunisi, spintisi per motivi di caccia nel folto della selva, capitarono nella grotta che Oliva aveva scelto come abitazione. Conquistati dalla sua meravigliosa bellezza, pensarono di violarla ed erano sul punto di attuare l'iniquo disegno, quando la fanciulla, segnandosi col segno della croce, disse: In virtù del mio Signore Gesù Cristo vi proibisco di toccarmi e di farmi alcuna irriverenza, se volete che l'angelo di Dio che è meco e che per sette anni mi ha conservato in questo luogo deserto, non vi uccida colla spada della giustizia. Nell'udire ciò i cacciatori caddero a terra ed, adorandola, esclamarono: O santa di Dio, di' quello che vuoi e noi ti obbediremo, poichè non crediamo in altro Dio se non in quello stesso in cui tu credi e che ti custodì sana ed intatta in questo luogo, conservandoti tanto bella da apparire piuttosto un angelo che una creatura mortale. Oliva, vedendoli illuminati dalla luce della fede, cominciò a predicare, mostrando loro la via della verità e rigenerandoli infine col battesimo. Così convertiti all'amore di Cristo, li rimandò in città, esortandoli a predicare la dottrina del Salvatore dinanzi agli infedeli, poichè solo in questo modo avrebbero raggiunto la palma del martirio.

L'episodio dell'esposizione nel bosco entra nelle formole comuni della fantasia medievale e, con modificazioni diverse, con circostanze accessorie più o meno numerose, appare in un gran numero di leggende sacre e forma la base costitutiva di alcuni fra i più noti motivi novellistici. Se si toglie la conclusione finale, voluta dalla natura del racconto, l'episodio della selva, nella leggenda di Oliva, non differisce da quelli consimili di fanciulle innocenti perseguitate, che sono le protagoniste di molti romanzi a lieto fine.

Belistante, moglie di Carlo Magno e figlia dell'imperatore di Costantinopoli, ingiustamente accusata, fugge di casa per scampare all'ira dei suoi. Giunta dopo mille avventure in un

bosco, vi rimane per lungo tempo. Un giorno alcuni cavalieri, inoltratisi per motivi di caccia, s'imbattono in lei e restano presi dalla gentilezza dei modi e dall'insolita bellezza. L'avventura, com'è naturale, ha esito differente da quella di Oliva, perchè, mentre nella leggenda religiosa l'episodio si chiude colla vittoria spirituale, la vittoria dell'amore corona l'episodio finale del romanzo cavalleresco ¹⁹.

Anche la vergine Oliva delle Sacre Rappresentazioni italiane, quando dal padre è condannata alla pena di morte per non aver voluto soddisfare le sue voglie, viene relegata in un bosco dalla pietà dei servi, che si rifiutano di eseguire l'ingiusto mandato. Quivi rimane molti anni, assistita dalla Madonna e dagli angeli e benedetta da Dio che la preserva dalla molestia degli animali feroci. Un giorno il re di Bretagna, spintosi per motivi di caccia nel bosco, incontrò l'avvenente fanciulla. Anche qui la lieta fine chiude questo episodio, perchè Oliva è condotta nella reggia dove rimane fino a quando il destino non la spinge verso altre più penose avventure ²⁰.

Genoveffa di Brabante, per non aver voluto rompere la fedeltà coniugale, è condannata dal perfido Golo ad essere uccisa assieme al figlioletto; ma gli esecutori del mandato hanno pietà dell'innocente donna e la relegano in un'orrida selva, sicuri che non sarebbe sopravvissuta agli stenti e alle privazioni. Quivi rimane per sette anni, vivendo una vita primitiva, riverita dagli animali feroci che apprestano il nutrimento a lei e al figlio. Un giorno il marito Sigfrido, con largo seguito di vassalli, nell'inseguire una cerva, s'inoltra nella selva, incontra la moglie che credeva perduta, avviene il riconoscimento e col trionfo dell'innocenza si chiude la pietosa storia ²¹.

Non dissimile è il contenuto della leggenda di S. Dymfna,

¹⁹ LE STORIE NARBONESI, Romanzo cavalleresco del sec. XIV, per cura di G. I. sola, pubblicato nella collezione di « Opere inedite o rare », Bologna, Romagnoli, 1887.

²⁰ *La rappresentazione di S. Oliva riprodotta sull'antiche stampe*, con prefazione di A. D'ANCONA, Pisa, Fratelli Nistri, 1863.

²¹ G. MOLAN, *Natales sanctorum Belgii*, Diraci, Borremans, 1616, al 2 aprile « De Genoveffa palatina ».; C. BROWER, *Annales trevirenses*, Leodii, 1671, tom. II, lib. XIV.; C. DECURTIVS, *Deux légendes surselvanes*, « Romania », tom. XIII, 1884, p. 60; B. COLZ, *Pfalzgräfin Genovefa in der deutschen Dichtung*, Leipzig, 1897; R. CERIZIERS, *Innocenza riconosciuta*, trad. it. di L. Cadamoste, Milano, S. Ghisolfi, 1664.

la quale è costretta a passare lunghi anni nei deserti d'Anversa per non voler aderire alle voglie del padre che vorrebbe possederla in isposa ²².

Nell'analogia leggenda di S. Guglielma, quando la casta sposa respinge le indegne proposte del cognato, invaghitosi della sua bellezza, vien fatta inoltrare in un bosco e lasciata anch'essa in balia degli animali feroci, tra cui vive tranquilla, finchè la solita occasione della caccia non viene a modificare la situazione ²³.

Sette anni - notevole questo ripetersi costante del numero sette - trascorre pure in una foresta la fanciulla senza mani dei racconti popolari tedeschi, servita da un angelo ²⁴.

* * *

Nell'episodio della selva troviamo dunque, in modo costante, lo svolgimento di questi tre motivi: l'ingiusta persecuzione, l'esposizione nel bosco, il ritrovamento determinato sempre da motivi di caccia. Spesso l'ultimo è caratterizzato da altri particolari più o meno romanzeschi: ora è la lepre che guida inconsapevolmente i cavalieri all'abitazione del romito, come nella leggenda fiorentina di frate Piero ²⁵, ora la biscia che cerca rifugio all'ombra di S. Egidio, ora la cerva, come nella citata leggenda di Genoveffa. Nella prima redazione religiosa della leggenda di S. Oliva ed anche nella versione terminese, manca questo particolare, ma esso si lascia facilmente sottintendere e perciò appare naturale il suo sviluppo. Infatti in qualche redazione posteriore i cacciatori vengono guidati da un leone fuggente, che cerca riparo presso la grotta di Oliva.

Gli altri elementi son tutti secondari e la loro introduzione nella leggenda è dovuta al carattere della narrazione. L'agiografo non dimentica che il tema preso a trattare è, in fondo, un tema religioso e quindi, anche quando mette a profitto elementi che

²² ACTA SS MAH, tom. III, pp. 479-486.

²³ A. D'ANCONA, *Sacre Rappresentazioni dei secoli XIV, XV, XVI*, Firenze, Le Monnier 1872.

²⁴ GRIMM, *Das Mädchen ohne Hände*, Racconto 31, citato da WESSELOFSKY, *Novella della figlia del re di Dacia*, Pisa, Nistri, 1886.

²⁵ ALCUNE LEGGENDE ANONIME, Testi inediti del buon secolo, Bologna, Romagnoli, 1863, pp. 41-42.

poco si confanno alla natura di esso, cerca di modificarli secondo lo spirito e l'intonazione generale della leggenda. E ciò fa in due modi: o mutando le conclusioni che dovrebbero naturalmente ottenersi da certe speciali situazioni - come si rileva nell'episodio dei cacciatori, che è un vero episodio romanzesco - o introducendo lo spunto del soprannaturale, come appare dall'episodio delle bestie mansuefatte. « Posuerunt eam in eremo, ubi non erat hominum habitatio, sed solum bestiarum, scilicet leonum, serpentium, draconum, inter quos habitavit magis pacifice et iucunde, quam si fuisset cum hominibus et mulieribus, quia omnia animalia dabant ei reverentiam ».

Ora si può dire che non c'è quasi leggenda religiosa in cui non si abbia la riproduzione di questo motivo, quando il personaggio principale venga a trovarsi nella condizione di Oliva, motivo che ricorre frequentissimo nella storia della vita eremitica e nelle leggende dei Padri del deserto. Esso è molto antico e nel concetto generale si riannoda al racconto biblico di Daniele nella fossa dei leoni o alla narrazione evangelica dove è raccontata la dimora di Gesù nel deserto²⁶. Largamente sfruttato dai compositori delle leggende cristiane, passò in seguito, attraverso le leggende profane, nelle narrazioni novellistiche.

Nella leggenda di S. Eustachio leggesi che, stando nel bosco, « non solum ferae illi erant subiectae, sed etiam cum his sensibilibus tam quae sunt carnivora quam quae venenata, in solitudinibus conversans et cum eis habens consuetudinem, nullas unquam ab illis sensit insidias, neque damnum ullum accepit »²⁷.

Secondo la leggenda di S. Monone, un giorno il re Pipino II, andando a caccia per la selva delle Ardenne, trovò il santo circondato amichevolmente da ogni sorta di animali²⁸. S. Elasio, ritiratosi in una foresta per sfuggire alla persecuzione, era quasi sempre attorniato da bestie feroci; la leggenda aggiunge, anzi, che spesso gli animali della foresta venivano per ricevere la sua benedizione e a farsi medicare le ferite riportate dai cacciatori e che, se lo trovavano in preghiera nella caverna, attendevano

²⁶ « Et erat in deserto quadraginta diebus et quadraginta noctibus... eratque una cum bestiis et angeli ministrabant illi », S. Marco, I, 13.

²⁷ ACTA SS. FEBRUARII, tom. II, p. 90.

²⁸ « Analecta bollandiana », tom. V (1886), p. 205.

rispettosamente fino a che egli terminasse ²⁹. Le rappresentazioni popolari di S. Didimo ci mostrano sempre l'austero eremita della Nitria circondato nel suo ritiro da ogni sorta di animali velenosi: scorpioni, ceraste etc., e una leggenda analoga corre su S. Macario d'Egitto.

Questo concetto dell'immunità subisce in seguito un maggiore sviluppo e l'animale molto frequentemente passa dallo stato passivo ad una funzione attiva di difesa e di ausilio. Nella leggenda di Genoveffa una cerva allatta il piccolo Tristano e un lupo lo provvede di pelli caprine perchè sia riparato dal freddo. Un corvo porta giornalmente il cibo a S. Paolo eremita. S. Vito, S. Modesto e S. Crescenzo sono nutriti nel deserto da un'aquila; da un'aquila e da una biscia veniva pure periodicamente provvisto di cibo S. Étienne.

* * *

La leggenda di S. Oliva, dunque, anche nell'uso di questi ultimi particolari nell'episodio della selva, non fa che modellarsi su preesistenti narrazioni, le quali tutte mettono capo alla letteratura del bosco e del deserto, come è stata chiamata la rigogliosa fioritura intellettuale che si maturò, fin dal principio del IV secolo, col sorgere della vita cenobitica. Questa finì coll'assorbire tutte le aspirazioni dei grandi spiriti contemplativi, popolando di monaci e di monache i deserti della Nitria e di Sceti. Dall'Egitto, dove vide la luce con S. Antonio, trapiantatasi rapidamente nell'Oriente con S. Basilio il Grande, non tardò a passare nei paesi occidentali con S. Atanasio. Furono quasi spostati i centri della vita, la quale si localizzò dentro confini più ristretti, ma meglio rispondenti al riconcentramento interiore dello spirito. Turbe assetate di amore celeste corsero a popolare i deserti, esaltandosi colle mortificazioni, coi volontari martiri.

Spesso però quelle stesse circostanze che sembrava dovessero favorire il mistico rapimento in Dio, determinarono il fenomeno opposto; le passioni eruppero più violente e l'avventura umana fu, qualche volta, la risultante più caratteristica della vita del deserto. Ne germogliò quindi tutta una letteratura,

²⁹ ACTA SS. FEBRUARII, tom. I, pp. 337-339.

che fu solo religiosa nel concetto finale, ma fu invece profondamente umana nello spirito che la pervase. Così la storia di S. Giovanni Boccadoro, l'austero solitario della foresta, macerantesi coi digiuni e colle penitenze, che chiude la sua lunga vita di mortificazioni violando la povera figliuola del Re, smarritasi per il bosco nell'inseguimento di un cervo, e che nasconde poi il suo fallo con un delitto di sangue ³⁰; la storia di S. Maria Egiziaca che fugge nuda per i deserti, rinnegando tutto un passato di colpe con una espiazione che ha tutto il sapore della follia e il suo incontro coll'eremita Zosimo ³¹; tutte le leggende, insomma, di eremiti tentati, di vergini contemplative che, anche nella solitudine, vanno incontro alle più strane avventure amorose, non sono che aspetti vari di questa letteratura.

Da essa è quasi del tutto assente lo spirito religioso; vi predomina, invece, la nota umana, mentre i casi avventurosi si riflettono in pure situazioni novellistiche. Le manifestazioni della vita si vanno facendo a poco a poco più umane, una feconda attività rianima le sorgenti delle industrie e dei commerci, un soffio di gaia giovinezza pervade la società. Si trasformano, per conseguenza, anche le manifestazioni dello spirito. La leggenda, entrata nel patrimonio della folla, assume il colorito del racconto borghese. La novella e il cantare di piazza rappresentano le forme più espressive di questo generale rinnovamento degli spiriti.

Il fenomeno, per quanto vagamente, s'intravede nella leggenda terminese di S. Oliva, la quale, sebbene dipenda ancora direttamente dalla leggenda chiesastica, pure, come rielaborazione popolare, ha un fare più umano e segna un passo di più nel processo di laicizzazione. Il soprannaturale va man mano scomparendo e nel racconto delle avventurose vicende la leggenda si confonde colla novella. Una circostanza, completamente taciuta dagli « Atti » e che si trova invece nella leggenda di Termini, è l'esposizione di S. Oliva a mare, esposizione che è parte integrante di molte narrazioni novellistiche. « Lu princhipi fichi armari unu lignu, et fichilu furniri di multi victovagli et poi chi (vi) fichi mictiri a Sca Oliva gluriusa et comandari ali autri marinari ki la prisintassiru a lu Re di Tunisi. Existen-

³⁰ A. D'ANCONA, *La leggenda di S. Albano e la storia di S. Giovanni Boccadoro*, in ottava rima, Bologna, Romagnoli 1865.

³¹ IACOPO DA VARAZZE, *op. cit.*

ti Sca Oliva cu lu patruni e li marinari li pridicava lu evangeliu di Xpu e tucti cunvirtiu a la fidi ».

L'episodio del mare, che ai novellieri fornirà l'occasione per lo sviluppo di avventure straordinarie, specialmente d'amore, qui è ancora legato a ricordi religiosi. Esso non è che la riproduzione di un episodio analogo raccontato dagli Atti degli Apostoli: S. Paolo, navigando verso l'Italia, converte i marinai che dovevano consegnarlo a Roma al potere di Cesare per essere giudicato. Un tratto simile trovasi nella leggenda di S. Pancrazio ³².

Ma è nell'episodio della selva che comincia a delinearsi, sia pure insensibilmente, il lento trapasso che caratterizza quel movimento di trasformazione che, col mutato spirito dei tempi, condurrà dalla leggenda sacra al motivo novellistico. Mentre, infatti, nella leggenda religiosa Oliva si presenta avvolta in una atmosfera di misticismo, nella redazione terminese essa si è un po' più umanizzata e rassomiglia, piuttostochè ad una santa, ad una di quelle tante solitarie dei deserti, che si dissetano alle acque delle limpide fontane e si nutrono solo dei frutti della terra. Non è più il tiranno che la relega nel bosco, ma è essa stessa che sceglie la solitudine, dove si ritira non sola, ma in compagnia di marinai, convertiti alla fede. « Comu li dicti (marinai) foru in cantu la chitati di Tunisi et discindendu in terra et vultendu andari a la muntagna cum ipsa per megliu observari la fidi di Xpu, ipsa cum illi andau et attruvaru una valli bella plantata di multi arbori fructiferi et gluriosi. Et eranchi multi belli aqui et belli fontani. Et videndu tali bella valli, fu moltu leta et gaugenti. . Stetti in quilla valli septi anni, senza manciari pani, ma lu so manciari era di erbi et di li frutti di li arbori, nè bivia vinu ecepu aqua et li animali salvaggi eranu lo sullazu et la sua cumpagnia ».

Abbiamo dunque una variante che, se non modifica il fondo della leggenda chiesastica, ci dà però una situazione che si presta benissimo per lo sviluppo di un'avventura romanzesca. Oliva, che si ritira assieme a giovani marinai in una valle circondata dal sorriso della natura, è personaggio più da novella che da leggenda religiosa. Il carattere della narrazione si intravede solo dall'intento finale, che il rozzo compositore s'affrettava ad esprimere chiaramente, perchè s'accorge egli stesso che le

³² O. GAETANI, *Vitae Sanctorum siculorum*, Palermo 1693, vol. I, p. 12

circostanze di cui s'intesse il racconto poco si confanno allo svolgimento di una leggenda sacra. Il novelliere non ha che da sopprimere il particolare che si riferisce allo scopo religioso del ritiro nella valle, perchè la trasformazione della leggenda sia completa. Il soprannaturale è talmente attenuato che sembra quasi scomparso. Non è più l'angelo, come si ha nella narrazione degli « Atti », che nel carcere viene a rifocillare con cibo celeste le stanche forze di Oliva³³, ma è la sola sua volontà umana che la sostiene nell'urto tra il sentimento della fede e gli allettamenti della carne, che la richiamano ai godimenti della vita. Come non è più l'angelo che, nel deserto, le reca il cibo dal cielo, ma essa stessa che riesce a vivere, facendo affidamento nelle sue forze: « lu so manciari era di erbi e di li frutti di li arbori ».

Allo stesso modo il soprannaturale è scomparso anche nell'episodio dell'incontro coi cacciatori. Il redattore della leggenda sacra, per tutelare la verginità di Oliva dall'audacia degli avventurieri del bosco, fa ricorso ad un miracolo, che è anche questo un ricordo di un miracolo evangelico: « *Videntes (venatores) eam puellam magnae pulchritudinis et decoris, voluerunt eam tangere et male tractare. At ipsa, signo crucis signando, dixit eis: in virtute mei Salvatoris Jesu Christi moneo vos ut nullo modo me tangatis nec aliquid irreverentiae faciatis: quia, si facitis, ecce angelus Dei mecum est, qui me intactam contra omnia fera animalia in hunc deserti locum annis septem custodivit et gladio divinae sententiae vos percutiet et interficiet. Quod ipsi audientes, confestim ceciderunt in terram et adoraverunt eam* »³⁴.

Nella leggenda terminese, invece, Oliva, anche in questo ultimo tratto, conserva un contegno meno ieratico. Il circolo del miracoloso si restringe per dare luogo al senno, all'accorgimento. E se la conversione dei cacciatori è anche qui il risultato finale, essa è però ottenuta con mezzi esclusivamente umani: « Poy di li septi anni acadiu ki li cachiaturi di lu Re vinniru a

³³ Si legge negli « Atti »: « *Et tunc Dominus, videndo constantiam et audaciam ipsius, fecit eam incarcerare sine omni humana consolatione, scilicet pane et vino et lumine; ubi per angelum Dei fuit visitata, pasta et confortata* ». Questo miracolo si ricollega a quello di Gesù nel deserto: « *Angeli ministrabant illi* ». S. Marco, I, 13.

³⁴ Allo stesso modo si legge nel Vangelo che i Giudei, andati in cerca del Salvatore, quando furono al momento di catturarlo, ad un suo detto « *abierunt retrorsum et ceciderunt in terram* ». S. Giovanni, XVIII, 6.

cachiarì per sima alla dicta valli; et atrovaru a Sca Oliva. Et vi-
dendula tutti foru meravigliati di la sua billizza e di li soi amu-
rusanzi, ki in tali sulitariu locu et separata di homni umanitati
atruvaru tali bella donna. Et incominzarula a spigari di ki con-
dicioni era et comu si chiamava. Et ipsa rispusi: eu su Oliva
ancilla di Xpu. Et comu sappiru ki era Cpiana ki dissiru: o citel-
la multu bella, si tu voy a lu to Xpo cruchifissu lu quali tu aduri
abbandunarilu et convertiri a la nostra fidi, tu sarrai la prima
in lu palazzu ragali di lu nostru signuri Re. Oliva ad illi rispu-
si e dissi: o frati mei, si vui sapissivu la viritati di lu nostru
Signuri Jhu Xpu, tutti li cosi mundani, li quali su vili minispriz-
zassivu comu fazu eu et pradicanduchi la fidi di Xpu, et cunvir-
tiuli a la Sca fidi chatolica ».

La trasformazione è dunque evidente. Abbiamo anche qui
il trionfo della virtù, ma ciò non è che il risultato logico della
natura del racconto. Il rozzo redattore non poteva fare altrimen-
ti, poichè si trovava sul terreno leggendario e narrava le gesta
di una santa. La conversione non era che una necessità imposta
dal carattere agiografico ed essa, come riproduzione di un luo-
go comune, si trova anche in quelle leggende dove il racconto è
intessuto di sole avventure romanzesche. La ritroviamo, per es.,
nella leggenda di S. Bracchione. Un giorno il giovane turingio
insegue un cervo nella foresta di Pionsati; l'animale, spaventa-
to, si ritira in una grotta dove i cani non l'osano molestare. Quan-
do il cacciatore si avvanza, si trova in faccia ad un venerando e-
remita di nome Emiliano, da cui è convertito alla fede ³⁵. La
conversione chiude la leggenda di S. Fantino, spintosi anche lui
nel fitto di un bosco, mentre dà la caccia ad un cervo che si af-
fretta a cercar rifugio nella cella di un eremita ³⁶.

Ma il carattere sacro di questi episodi, compreso quello del-
la leggenda terminese, risulta solo dall'aggiunta finale; la con-
versione è qualcosa di sovrapposto, che non sgorga spontanea
dalla natura del racconto, il quale si è già fatto laico.

Mutato lo spirito dei tempi, doveva mutare anche lo spiri-
to della leggenda. « Alla morale medioevale, tutta di astinenza
e di abbandono che non rilevava che dal cielo, si sostituiva una
altra morale più sana, tutta d'azione e di affermazione e che

³⁵ GREGORIO DI TOURS IV, 12.

³⁶ ACTA SS. IULII, tom. V, p. 554.

non rilevava che dall'uomo; era come se, divenuto più libero sulla terra, l'uomo si fosse sentito più sciolto nei suoi rapporti col cielo, relegandovi l'umiltà, la castità, l'astinenza e tutte le belle virtù che la chiesa predicava e che ormai gli erano divenuti d'inciampo e si fosse messo in capo di godersi liberamente il suo posto al sole, tra gli amori e i tradimenti, tra le astuzie e gli inganni, fra donne e cavalieri. Era insomma un saper vivere invece dell'antico saper soffrire »³⁷. Con queste aspirazioni anche « le leggende miracolose, spogliandosi della loro indole soprannaturale, diventano niente più che novelle da raccontarsi fra le brigate per intrattenerle nella narrazione di fatti straordinari e di avventurose vicende »³⁸.

Tale trasformazione nella nostra leggenda non può dirsi ancora ben definita. Le ragioni del ritardo devono ricercarsi molto probabilmente nell'indole stessa della narrazione che subì sempre il prevalente influsso dell'elemento religioso, anche quando parve in certo modo distaccarsene, come si rileva nella rielaborazione dello scrittore terminese. Della leggenda di S. Oliva possediamo, in fondo, due sole redazioni³⁹: nella prima ci troviamo ancora in un terreno perfettamente religioso, dove abunda il soprannaturale, dove si hanno, specialmente nell'episodio della selva, i germi di una possibile narrazione novellistica, ma che sono ancora sopraffatti dall'elemento miracoloso. Nella seconda questi germi hanno un maggiore sviluppo, si fanno più frequenti le situazioni romanzesche, si attenua il soprannaturale, uno spirito nuovo pervade la narrazione. Un fondo di sacro resta sempre, anzi si fa preponderante là dove il rozzo scrittore si mantiene ligio alla tradizione letteraria. Ma la trasformazione è già avviata e se ci fosse stato possibile cogliere la leggenda solo nel campo della letteratura popolare, forse non ci sarebbe stato difficile dimostrarne la completa laicizzazione⁴⁰. Ricordiamo, del resto, che colla leggenda terminese siamo in pieno sec. XIV, epoca in cui col Boccaccio e col Pucci s'inizia

³⁷ WESSELOFSKY, *op. cit.*, p. 69.

³⁸ D'ANCONA, *Le Sacre Rappresentazioni*, *op. cit.*, vol. 3, p. 260

³⁹ G. AGNELLO, *La S. Oliva di Palermo e la S. Uliva delle sacre rappresentazioni*, in « Siculorum Gymnasium », Catania, Luglio-Dicembre 1955.

⁴⁰ A questo processo di trasformazione accenna il Wesselofsky (*op. cit.*) a sostegno della sua teoria sul passaggio del mito alla leggenda cristiana. Ma le sue conclusioni appaiono assai forzate.

fra noi l'età della novella e nessuno avrebbe più creduto, in questo tempo di scetticismo pratico, ai casi di una fanciulla avvenente come Oliva, mantenutasi pura in mezzo alle sollecitazioni amorose dei cacciatori, apostolo di fede tra giovani marinai, maestra di penitenze in una valle sorrisa dalle bellezze della natura. « Fino ai tempi del Boccaccio la musa della narrazione era stata costretta a coprirsi del cappuccio e dello scapolare e spargersi di cenere il capo e circondarsi le membra del cilicio. Ma il Boccaccio, allargando il modo tenuto dai favolisti francesi, del cui sangue aveva pure qualche goccia nelle vene ... trasse la bella prigioniera dalle catacombe ai tempi viventi della natura, dai deserti della Tebaide ai giocondi consorzi, dall'aura morta ai salubri colli fiorentini »⁴¹.

* * *

Concludendo: gli elementi costitutivi della leggenda non presentano, in fondo, un carattere personale, ma derivano tutti, con lievi modifiche, da sorgenti religiose o si riallacciano a vecchi motivi cari alla fantasia medievale. Ciò può parere contrastante con quanto si è in precedenza accennato, essere, cioè, la leggenda di S. Oliva, non una vera elaborazione popolare, ma piuttosto il prodotto di una mente ordinatrice, che scrive con scopi ben precisi e determinati. Questo carattere di personalità e di soggettività è in aperto contrasto con la natura indeterminata e impersonale degli elementi messi a profitto nel racconto.

Ma il contrasto è solo apparente e svanisce ove si considerino le condizioni intellettuali dell'epoca in cui fu elaborata la leggenda, la quale è indubbiamente sorta in pieno medioevo, quando il concetto della personalità artistica non aveva raggiunto quello stadio di raffinatezza che fu proprio del Rinascimento. Ogni prodotto intellettuale era l'espressione della moltitudine, fuori della quale non era azione storica. Uno stesso sentimento religioso animava le plebi, uniformi erano le credenze, i sogni, le aspirazioni: uniforme doveva pure essere il genere di civiltà che germogliava da quelle speciali condizioni d'ambiente.

Tale carattere appare evidente se si considera la produzione artistica e letteraria del tempo, pervenutaci in gran parte

⁴¹ D'ANCONA, *Poemeti popolari*, op. cit., pp. 41-42.

anonima. Nell'ombra rimasero quasi tutti i compositori dei poemetti ciclici, che cantavano le gesta degli eroi, anonimi i redattori delle leggende agiografiche, delle vecchie cronache latine. Essi non facevano altro che riplasmare una materia comune, non aggiungendo alcuna nota personale. Quindi la tale leggenda di santo eremita o martire poteva essere elaborata da un monaco nel suo recesso o da un laico, restando eguale in ambo i casi. « Se a qualcheduno era dato staccarsi da quell'andamento complesso della civiltà, sia per forze fisiche sia per certi doni straordinari della mente, non veniva con ciò a staccare dalle altre la individualità propria, ma diventava decantato eroe dei poemi epici, o profeta od eretico ed anche negromante come Gerberto. L'eroismo era la sola specie d'individualità possibile nel medio evo »⁴².

Ciò spiega la grande uniformità che domina nel campo della letteratura agiografica e la perfetta rassomiglianza di molte leggende, sieno pur esse, come abbiamo notato per quella di S. Oliva, il prodotto dell'opera individuale. L'agiografo non è quasi mai un compilatore cosciente; nell'imbastire il suo racconto egli, spesse volte, non ha la visione netta delle fonti cui attinge; l'elemento di cui si serve è patrimonio della folla e quindi, ricorrendo ad esso, finisce così col fare opera di elaborazione collettiva. Ben a ragione può considerarsi come l'esponente delle tendenze e dei bisogni, non soltanto suoi personali, ma anche della maggioranza, bisogni e tendenze che trovano un chiaro riflesso in quell'amore al meraviglioso e all'esagerato che son propri della psicologia popolare.

Giudicata a questa stregua la leggenda di S. Oliva può essere riguardata, senza contraddizione, come opera individuale e collettiva nello stesso tempo: individuale per il concetto letterario cui si è uniformato l'agiografo nel darle la forma che possiede nella redazione attuale; collettiva per gli elementi generici di cui risulta composta, che appartengono a tutti e a nessuno nello stesso tempo, che son propri di leggende e di novelle di paesi diversi, che trovano un'infinità di riscontri derivati non soltanto dall'influenza della tradizione scritta, ma dall'uniformità del pensiero medievale.

GIUSEPPE AGNELLO

⁴² WESSELOFSKY, *op. cit.* p. 8

NOVALIS POETA DEL FIORE AZZURRO

Con la recente monografia su Novalis ¹ Friedrich Hiebel ci da, nella ricorrenza del 150^o anniversario della morte del poeta, un'opera di cui si sentiva veramente bisogno. Lo Hiebel infatti, pur tenendo conto della critica precedente, presenta il romantico tedesco in modo del tutto personale, mettendo in luce l'intimo filo conduttore che fa dell'opera novalisiana, apparentemente frammentaria, un tutto completo ed armonico, sicchè frammenti, inni, canti religiosi, romanzo, ci appaiono legati per quel principio uniformatore della produzione che è il principio animatore dello spirito del Novalis.

Noi sappiamo come solo verso l'ultimo trentennio del secolo scorso la critica abbia cominciato a dare degna rivalutazione al Nostro. Molte sono le monografie complete che abbiamo, fra le quali notissime quelle del Bing ², di Heilborn ³, dello Spenlé ⁴, del Dilthey ⁵; parecchi i lavori, veramente pregevoli su una o un'altra delle sue produzioni, come quelli dei germanisti Huber ⁶, Gloege ⁷, Riesenfeld ⁸, Alfero ⁹, Wolf ¹⁰, Ritter ¹¹, Hederer ¹², Carlsson ¹³.

¹ FR. HIEBEL, *Novalis. Der Dichter der blauen Blume*, A. Francke, Bern 1951.

² J. BING, *Novalis, Eine biographische Charakteristik*, Leipzig 1893.

³ E. HEIBORN, *Novalis der Romantiker*, Berlin 1901.

⁴ J. E. SPENLÉ, *Novalis; Essai sur l'idéalisme romantique en Allemagne*, Paris 1904.

⁵ W. DILTHEY, *Novalis, das Erlebnis und die Dichtung*, 3. Aufl. Berlin-Leipzig 1910.

⁶ A. HUBER, *Studien zu Novalis*, in *Euphorion Ergänzungsheft*, 4, 1889.

⁷ G. GLOEGE, *Novalis Heinrich von Osterdingen, Teutonia*, Heft 20, Leipzig 1911.

⁸ P. RIESENFELD, *Heinrich von Osterdingen in der deutschen Literatur*, Berlin 1912.

⁹ G. ALFERO, *Novalis ed il suo Heinrich von Osterdingen*, Torino 1916.

¹⁰ A. WOLF, *Zur Entwicklungsgeschichte der Lyrik von Novalis*, Upsala 1928.

¹¹ H. RITTER, *Novalis Hymnen an die Nacht*, Diss. Heidelberg 1930.

¹² E. HEDERER, *Christenheit oder Europa*, Diss. München 1936.

¹³ A. CARLSSON, *Die Fragmente des Novalis*, Basel 1939.

Né manca, nelle numerose opere sul Romanticismo tedesco, un capitolo o almeno un accenno al poeta più rappresentativo di quell'importante movimento letterario che ebbe in Germania la sua origine e la più ricca e varia fioritura.

Così accade vedere nelle opere del Brandes ¹⁴, Haym ¹⁵, Benz ¹⁶, Huch ¹⁷, Kosch ¹⁸, Kluckhohn ¹⁹, Lupi ²⁰, Korff ²¹, Ermatinger ²².

Non avevamo bisogno quindi di una monografia per conoscere il Novalis e l'opera sua, sicchè quella di Hiebel potrebbe sembrare notevole solo dal punto di vista cronologico, se non fosse condotta, come ho già accennato, con un personale ed interessante metodo che vale a dare a Novalis il giusto posto nella storia del pensiero e della letteratura, non come a poeta tedesco, rappresentativo di un determinato periodo, ma come a spirito universale, pensatore europeo, mistico di un cristianesimo che, trascendendo la professione di fede, abbracci la umanità intera.

Infatti noi possiamo oggi, a distanza di un secolo e mezzo, trovare in Novalis uno degli spiriti più vicini a noi e vorremmo far nostre molte sue affermazioni, tanto aderenti al nostro bisogno di amore e armonia.

Così, se pure il saggio *Christenheit oder Europa* appare chiaramente una opposizione al luteranesimo e una nostalgia per la perduta universalità del Medio Evo, noi vi sentiamo allitare quello spirito di universalizzazione che fa apparire Nova-

¹⁴ G. BRANDES, *Die Literatur des neunzehnten Jahrhunderts in ihren Hauptströmungen*, Leipzig 1887.

¹⁵ R. HAYM, *Die romantische Schule*, Berlin 1906.

¹⁶ R. BENZ, *Märchendichtung der Romantiker*, Gotha 1908.

¹⁷ R. HUCH, *Die Romantik*, Leipzig 1908.

¹⁸ KOSCH, *Das Zeitalter der Romantiker*, Regensburg 1918.

¹⁹ P. KLUCKHOHN, *Die deutsche Romantik*, Bielefeld 1924;

P. KLUCKHOHN, *Das Ideengut der deutschen Romantik*, Halle 1941.

²⁰ S. LUPI, *Il Romanticismo tedesco*, Firenze 1933.

²¹ W. KORFF, *Geist der Goethezeit*, Leipzig 1940.

²² E. ERMATINGER, *Deutsche Dichter*, vol. II Bonn 1949.

lis un precursore dell'unità europea tanto auspicata da noi, quando egli esclama: « Es wird so lange Blut über Europa strömen, bis die Nationen ihren fürchterlichen Wahnsinn gewahr werden, der sie im Kreise herumtreibt... nur die Religion kann Europa wieder aufwecken und die Völker sichern... Haben die Nationen alles vom Menschen-nur nicht sein Herz? » ²³.

Come ben afferma lo Hiebel ²⁴ non si tratta qui di un internazionalismo politico, ma di un idealistico cosmopolitismo che, scaturendo dallo spirito della religione, possa salvare la Europa.

Lo Hiebel dà al suo lavoro di acuta e forse troppo minuziosa disamina dell'opera del Nostro il sottotitolo « Der Dichter der blauen Blume », mostrando con ciò aver voluto dare particolare risalto a questo simbolo centrale che ci presenta il Novalis, già al primo incontro, circonfuso in una nube di mistero e proteso alla ricerca di quel fiore azzurro che pare volere indicare anche a noi il raro fiore, cui ogni essere umano anela, nel desiderio della realizzazione del sogno che lo condurrà per il cammino *nach Hause*, dove solo sarà possibile trovare lo *Ich des Ichs*.

Il fiore azzurro, che torna come Leitmotiv nella magnifica sinfonia dell'opera novalisiana e la pervade tutta, è certamente un simbolo. Di esso si sono interessati Jutta Hecker ²⁵ e F. V. Oppeln Bronikowski e L. Jacobowski ²⁶, mentre il Korff dedica un capitolo della sua poderosa opera « Geist der Goethezeit » ²⁷ ai « Reiche der blauen Blume ».

Eppure non è facile determinare con esattezza cosa voglia rappresentare questa *blaue Blume* per Novalis, dato che l'opera del Nostro sfugge a precisazioni, sia per quel caratteristico

²³ FR. NOVALIS, *Gesammelte Werke*, hrsg. C. Seelig, Zürich 1946, vol. V pag. 32

²⁴ FR. HIEBEL, *Op. cit.*, p.254.

²⁵ J. HECKER, *Das Symbol der blauen Blume*, « Jenaer germanische Forschungen » Bd. 17, 1931.

²⁶ FR. V.OPPELN BRONIKOWSKI e L. JACOBOWSKI, *Die blaue Blume*, 1900.

²⁷ W. KORFF, *Op. cit.*, vol. 3,

aspetto romantico di un continuo divenire, sia per la materia trattata, che a volte appare confusa, quasi non riuscisse al Novalis ordinare i pensieri che si affacciavano alla sua mente e che spesso egli esprimeva staccati l'uno dall'altro.

Il Mittner osserva che le figure più vicine al cuore del Poeta sono rappresentate sempre come fiori: « Il fiore che affonda le sue radici nel grembo inesplorato della terra e si solleva verso il cielo, spargendo a tutti i venti il profumo, in cui la sua essenza si spiritualizza, non è forse l'immagine più adeguata dell'uomo novalisiano? »²⁸

Infatti, se l'uomo novalisiano vuole con le sue radici esplorare nel grembo della terra, egli sente forte il bisogno di elevarsi al cielo. E la *blaue Blume*, che si differenzia dalle altre *Blumen*, che è il fiore raro per eccellenza, perchè non dovrebbe essere l'immagine di quel « quid » che solo l'uomo eletto può intendere e per cui egli riesce a mirare verso il cielo e comprendere l'infinito?

Il Korff²⁹, dopo aver detto che lo spirito romantico ha creato un mondo meraviglioso, afferma: « diese Wunderwelt des romantischen Geistes wird nach dem berühmten Symbol im Ofterdingen hier das Reich der *blauen Blume* genannt ». E poi aggiunge « Ein vieldeutiges Symbol! Denn scheint die blaue Blume zunächst die Geliebte zu verkörpern, die Ofterdingen einst zuteil werden wird, so ist sie bald darauf die Poesie, die diese Geliebte in Wahrheit ist, und diese Poesie ist eben romantische Poesie. Immerzu aber ist die blaue Blume der Traumgegenstand der Sehnsucht und ihr Reich darum auch dasjenige romantischer Idealität, das höhere Reich, das immerdar ein Traumreich ist. »

Il Korff afferma così che il mondo meraviglioso dello spirito romantico è chiamato il regno del fiore azzurro, prendendo come sua figurazione il simbolo famoso dell'Ofterdingen, e

²⁸ L. MITTNER, *Ambivalenze romantiche*, Messina 1954, p. 182.

²⁹ W. KORFF, *Op. cit.*, vol. 3, p. 554.

osserva che questo simbolo vuole avere significati diversi, incorporando dapprima l'amata e indicando dopo la poesia, di cui a sua volta l'amata sarebbe l'incarnazione e, particolarmente la poesia romantica. Poi, volendo penetrare in questo mondo romantico meraviglioso del sogno, parla di quattro regni del fiore azzurro, quello della Natura, quello della Notte, o dell'aldilà, quello di Cristo o del Cristianesimo, e quello della Poesia.

La *blaue Blume* si presta quindi per lui a parecchi significati. Nel regno della Natura essa indicherebbe l'intendimento dello spirito della natura stessa.

« Novalis sucht nicht nach der Gestalt der Urpflanze, sondern nach der blauen Blume. Er sucht nicht nach dem Leib, sondern nach dem Gemüte der Natur » - « Was Novalis treibt ist keine Naturphilosophie, sondern Mystik der Natur » ³⁰.

Il giovinetto dei *Discepoli di Sais* va per il misterioso cammino *nach innen*, non per quello del mondo esteriore, nel presentimento di trovare così ciò che cerca. « Mir scheint es, als blieb ich immer hier. Kaum wag ich es mir selber zu gestehen; allein zu innig drängt sich mir der Glaube auf: Einst find'ich hier was mich beständig rührt. » - « Sie ist zugegen », esclama poi sentendo la natura sotto l'immagine di una vergine. ³¹

Diverse sono le forme di comprensione della natura e diversi i gradi di conoscenza: il cammino per Sais é proprio il cammino verso il grado più elevato.

Nei dialoghi, a cui noi assistiamo nei « *Lehrlinge zu Sais* », notiamo come venga sempre accentuato il fatto che il poeta sia il più vicino di tutti alla natura per la cui conoscenza è premessa essenziale l'amore.

« Du hast noch nicht geliebt, du Armer », dice un allegro compagno al giovinetto che siede solitario- « beim ersten Kuss wird eine neue Welt dir aufgetan, mit ihm fährt Leben in Tau-

³⁰ W. KORFF, *Op. cit.* vol. 3, p. 561.

³¹ NOVALIS, *Op. cit.*, vol. I, p. 361.

send Strahlen in dein entzücktes Herz » ³², e gli racconta il Märchen di *Giacinto e Fiorellin di Rosa* a dimostrazione che, solo dopo aver sentito la « Stimmung der Natur », dopo aver sentito in petto « Liebe und Sehnsucht » Giacinto riuscirà ad avere la rivelazione della Natura.

L'uomo che vuole comprendere la natura deve averne la possibilità, deve possedere un senso più elevato. Di questo senso si parlò da Paracelso a Jacob Böhme e Goethe stesso fece dire al Faust: « Die Geisterwelt ist nicht verschlossen; dein Sinn ist zu, dein Herz ist tot! » ³³.

E' necessario quindi che sia aperto il senso alla comprensione e vivo il cuore, sia che si voglia con Goethe conoscere la natura sensibile, sia che si tenda con Novalis alla penetrazione della natura sovrasensibile, a quello che le sta dietro, allo spirito che l'anima.

Altro regno della *blaue Blume* é per Korff quello della notte, la quale non rappresenta il buio, ma la luce dello spirito e fa intendere il bene della notte eterna, della morte, che è vita dello spirito.

Anche qui però presupposto necessario a tale intendimento è l'amore, sicchè la Sehnsucht nach der Nacht, nach dem Tod si identifica con la Sehnsucht nach Sofia, nach der Liebe.

Con gli Inni alla Notte il poeta è passato, specialmente nel V, dalla celebrazione dell'amore per Sofia a quella di Cristo, cui è possibile dare alla notte della Morte un aspetto lieto. Cristo apre una nuova via non solo con la sua apparizione, ma ancor più con la resurrezione. E come Sofia aveva rappresentato il sole della notte, Cristo ha rappresentato la vita della morte. Cristo e Sofia sono gli intermediari fra i due regni, il sensibile e l'ultrasensibile, sono « die Sonnen, die als Licht aufgeleuchtet sind in der Nacht » ³⁴.

³² NOVALIS, *Op. cit.*, p. 375.

³³ W. GOETHE, *Goethes Werke*, hrsg. von K. Alt, Goldene Klassiker Bibliothek, Leipzig, p. 19.

³⁴ W. KORFF, *Op. cit.*, vol. 3 p. 575.

La IV poesia dei « *Geistliche Lieder* » dice ad un certo punto:

Da ich so in stillen krankte,
Ewig weint und weg verlangte,
Und nur blieb vor Angst und Wahn:
Ward mir plötzlich, wie von oben,
Weg des Grabes Stein geschoben,
Und mein Innres aufgetan.
Wen ich sah, und wen an seiner
Hand erblickte, frage keiner,
Ewig werd ich dies nur sehn;

Il poeta accomuna il sollevarsi della pietra tombale di Cristo con l'aprirsi del profondo, dell'intimo dell'anima sua e la resurrezione di Cristo con quella di Sofia. Anche se il poeta non esprime il nome della persona che Cristo tiene per mano, noi sappiamo che Novalis vuole alludere a colei che dopo la morte è tornata a vivere per lui in eterno.

Così questa aspirazione alla *blaue Blume* che nei « *Lehr-linge zu Sais* » era aspirazione alla conoscenza della natura, è negli *Inni alla Notte* aspirazione alla eterna luce della notte e della morte e passa negli stessi inni e nei *Geistliche Lieder* ad aspirazione all'intendimento del Cristianesimo per diventare nello *Heinrich von Ofterdingen* aspirazione all'intendimento della poesia. Dice Korff: « Alle vier Reiche der blauen Blume, das Reich der geheimen Natur, das Reich der Nacht, das Reich Christi und das Reich der Poesie - sie sind im tiefsten Wesensgrund dasselbe. Sie sind die vier Verwandlungen Einer geistigen Substanz. Wie die blaue Blume, von der Ofterdingen träumt, erst eine Blume, sodann ein Mädchengesicht ist, der Traum zur Wirklichkeit wird, Mathilde sich wieder in Cyane wandelt und alles zusammen in die Poesie - so lebt auch der proteische

Geist des Dichters in Metamorphosen, von denen keine als etwas Endgültiges zu betrachten ist. »³⁵

La maggior parte dei critici ha creduto di potere affermare essere la *blaue Blume* il simbolo dell'amata, Matilde, o dell'amore, trovando forse in ciò conforto nelle parole che Novalis fa dire ad Enrico quando, volgendosi a Klingsohr, padre di Matilde, esclama: « Du bist ja der Vater der Liebe ».

Che il fiore azzurro volesse simboleggiare proprio Matilde potrebbe trovare riprova anche nelle riflessioni che Enrico fa con se stesso dopo il suo primo incontro con la fanciulla: « Ist mir nicht zumute, wie in jenem Traum beim Anblick der blauen Blume? Welcher sonderbare Zusammenhang ist zwischen Mathilden und dieser Blume? Jenes Gesicht, das aus dem Kelche sich mir entgegenneigte, es war Mathildens himmlisches Gesicht ». ³⁶

Ho detto *potrebbe* trovare riprova, in quanto nello stesso romanzo, come sempre del resto in Novalis, non manca una certa confusione che non ci permette di stabilire con esattezza il significato preciso di un simbolo o di una espressione.

All'inizio dell'Ofterdingen era stato detto dal giovanetto: « Nicht die Schätze sind es die ein so aussprechliches Verlangen in mir geweckt haben; fern ab liegt mir alle Habsucht: aber die blaue Blume sehn ich mich zu erblicken. Sie liegt mir un-aufhörlich im Sinn, und ich kann nichts anders dichten und denken. So ist mir noch nie zumute gewesen: es ist, als hätte ich vorhin geträumt oder ich wäre in eine andere Welt hinüber geschlummert; denn in der Welt, in der ich sonst lebte, wer hätte da sich um Blumen bekümmert, und von einer so seltsamen Leidenschaft für eine Blume hab ich damals nie gehört. Wo eigentlich nur der Fremde herkam? Keiner von uns hat je einen ähnlichen Menschen gesehen; doch weiss ich nicht, warum nur ich von seinen Reden so ergriffen worden bin; die

³⁵ W. KORFF. *Op. cit.*, vol. 3, p. 59.

³⁶ NOVALIS, *Op. cit.*, vol. I, *Heinrich v. Ofterdingen*, p. 245.

anderen haben ja dasnämliche gehört, und keinem ist so etwas begegnet »³⁷.

Volendo interpretare questo brano, noi vediamo che il poeta accenna ad un desiderio destato in lui e non negli altri dallo strano individuo, i cui discorsi lo hanno preso tutto dandogli una « seltsame Leidenschaft »; c'era quindi solo in lui una possibilità di essere destato dalle parole dell'uomo misterioso, così come era avvenuto a Giacinto: il destarsi di sopiti sensi e la spinta a indefinita conquista di conoscenza, qui già indicata con la blaue Blume.

Non solo, ma Enrico prosegue: « Dass ich auch nicht einmal von meinem wunderlichen Zustande reden kann! Es ist mir oft so entzückend wohl und nur dann, wenn ich die Blume nicht recht gegenwärtig habe, befällt mich so ein tiefes inniges treiben: das kann und wird keiner verstehen ». ³⁸.

Quindi questo fiore, di cui si intuisce che il vecchio abbia parlato, ha eccitato solo Enrico, spingendolo alla conquista di qualcosa di indefinito e imprecisato che, come tale, appare allo stesso giovanetto, il quale addirittura crederebbe di non essere in sensi, se non fosse proprio certo di vedere e pensare: « Ich glaubte, ich wäre wahnsinnig, wenn ich nicht so klar und hell sähe und dächte, mir ist seitdem alles viel bekannter ». ³⁹

Dopo le parole del vecchio le cose appaiono più note al giovinetto che, mentre si volge con nostalgia ad un'età aurea passata, di cui ha sentito parlare, in cui l'uomo intendeva le voci della natura, esprime il suo desiderio di poter intendere anche lui il segreto, misterioso, eppur dolce linguaggio di rupi, piante, animali. « Ich hörte einst von alten Zeiten reden; wie da die Tiere und Bäume und Felsen mit Menschen gesprochen hätten. Mir ist gerade so, als wollten allaugenblicklich anfangen, und als könnte ich es ihnen ansehen, was sie mir sagen wollten

³⁷ NOVALIS, *Op. cit.*, vol. I, p. 127.

³⁸ NOVALIS, *Op. cit.*, vol. I, pp. 127-128.

³⁹ NOVALIS, *Op. cit.*, vol. I, p. 128.

Es muss noch viel Worte geben, die ich nicht weiss: wüsste ich mehr so könnte ich viel besser alles begreifen. Sonst tanzte ich gern; jetzt denke ich lieber nach der Musik ». ⁴⁰

Il giovane presentisce che egli potrebbe, e vorrebbe del resto, intendere questo misterioso linguaggio che rappresenterebbe l'armonica fusione dei regni naturali, ma sente altresì che gli manca la perfetta conoscenza di esso, « viel Worte ».

E' perciò naturale che il suo *Trieb* sia proprio per la ricerca di tale conquista.

Enrico sogna, e, nel sogno, trasportato in un grande bacino, vi beve un'acqua che dà al suo spirito forza e freschezza.

Questo motivo di una bevanda che ha potere soprannaturale verrà ripetuto più tardi nella favola di Klingsohr e varrà a chiarirci il significato che già ora vorrebbe avere. Nella fiaba la bevanda sarà custodita da Sofia, sacerdotessa dei cuori, che la offre al giovinetto Eros, prima che egli intraprenda il difficile viaggio alla conquista di Freja, cioè della libertà e della pace. Anche qui l'acqua del bacino, in cui Enrico, dopo essersene bagnate le labbra, si immergerà nel sogno, vale a infondergli « einen geistigen Hauch », per cui egli « fühlte sich innigst gestärkt und erfrischt ». A mio parere è chiaro che Enrico venga spinto da un tanto indefinito quanto irresistibile bisogno alla conquista dell'armonia.

La prima parte del romanzo ci dà la possibilità di assistere alle esperienze che Enrico avrà nel suo viaggio in un ambiente che, se pure con significato allegorico, vorrebbe apparire reale: essa è perciò una *Erwartung* di quella conquista che solo la seconda parte, la *Erfüllung*, avrebbe potuto e dovuto darci. Nella prima parte Enrico conquista esperienze attraverso il racconto di altri, passando, come l'Eros della fiaba, la quale chiudendo il romanzo pare volergli dare veste poetica e simbolica, da una disarmonia all'altra.

⁴⁰ NOVALIS, *Op. cit.*, vol. I, p. 128.

Questo è il suo cammino *nach Aussen*, il meno difficile da percorrere, in cui, attraverso le narrazioni del guerriero, di Zulima, del minatore, Enrico saprà di guerra, dell'Oriente, del linguaggio della terra; saprà di grandezze passate e di magnificenza della natura. Fin'ora sarà ancora la voce del passato che desterà in Enrico il desiderio di un *a venire*, che di questo passato abbia lo splendore e che della conquista abbia il sapore nell'armonia fra spirito e materia.

Se confrontiamo la narrazione del sogno di Enrico con quella del sogno del padre di lui, noi ci accorgiamo della formalità ed esteriorità del parallelo: mentre in quello la *blaue Blume* ha un significato che, si intuisce subito, costituirà l'essenza dello anelito di Enrico, in questo il fiore, che non si sa sia o no azzurro, vuole solo significare la fanciulla che un giorno sarà la sua sposa. Il padre infatti non dà grande importanza al sogno del figlio e la madre prende con sé il figliolo nel viaggio verso Augsburg solo per farlo distrarre, avendo notato che è un po' più silenzioso e chiuso del solito: non intravede problemi spirituali, di cui Enrico stesso non ha all'inizio consapevolezza e che si desteranno a mano a mano che egli verrà prendendo contatto col mondo e che acquisterà nuove conoscenze fino a unificarsi in un unico problema, quello della conquista della possibilità di aver conoscenza della coscienza, il che avverrà quando, dopo il cammino *nach Aussen* egli si volgerà a quello *nach Innen*, riportando in sé l'infinito, finalmente inteso e conquistato. Considerando Enrico il conquistatore di tale conoscenza che sola può dare la possibilità di vivere nell'infinito e comprenderlo in sé, possiamo definirlo « un mito che si distingue da altri miti solo in quanto non si forma nello spirito di un'intera nazione, ma in quello di un solo uomo ».⁴¹

Nel racconto del sogno del padre è detto ad un certo punto: « Wenn du am Tage Johannis gegen Abend wieder hierher

⁴¹ K. SOLGER, *Op. cit.*, *Nachgelassene Schriften*, Leipzig 1926.

kommst und Gott herzlich um das Verständnis dieses Traums bittest, so wird dir das höchste irdische Los zuteil werden; dann gib nur acht auf das blaue Blümchen, was du hier oben finden wirst, brich es ab und verlass dich dann demütig der himmlischen Führung ». ⁴². C'è quindi un accenno ad un azzurro fiorellino, raccogliendo il quale si verrebbe guidati da divino istinto a *qualcosa*. In tal caso il fiorellino non sarebbe il *quid* che potrebbe dare l'acquetamento, ma la cosa che a tale acquetamento spingerebbe.

Lo Schubart nel suo libro su Novalis ⁴³, riporta una leggenda turingia secondo la quale nel giorno di San Giovanni potrebbe accadere ad un fortunato di trovare presso le cascate di Schaffhausen un fiore, col cui possesso egli potrebbe scoprire i tesori della terra.

Il Bing, richiamando tale leggenda, rivela che il motivo del fiore è comune a Tieck e a Novalis e che vale ad incorporare per Tieck la musica, l'arte preferita del suo amico Wackenroder, e per Novalis l'amata.

Eppure lo stesso Bing, parlando dell'incontro di Enrico con Matilde dice: « il giovane ricorda che il volto che gli era apparso nel calice del fiore era proprio quello di Matilde, ma comprende come solo ora questa immagine gli prende il cuore perchè - sie ist der sichtbare Geist des Gesanges, sie wird mich (Heinrich) in Musik auflösen. Sie wird meine innerste Seele die Hüterin meines heiligen Feuers sein - ». ⁴⁴

Quindi la vista di Matilde gli prende ora il cuore, in quanto gli appare non come l'amata soltanto, ma come lo spirito del canto, quello che potrà dare al poeta la possibilità di sciogliere il proprio canto.

Matilde, come la Beatrice di Dante, appare, a mio avviso,

⁴² NOVALIS, *Op. cit.*, vol. I, p. 137.

⁴³ A. SCHUBART, *Novalis Leben Denken und Dichten*, Gütersloh 1887.

⁴⁴ J. BING, *Novalis. Eine biographische Charakteristik*, Leipzig 1893, cap.X.

dalle stesse parole del Bing, non la meta da raggiungere, ma il mezzo, l'intermediario.

La identificazione del fiore azzurro con Matilde, dedotta anzitutto dagli stessi frammenti che avrebbero dovuto giovare al poeta, secondo il Tieck, per la elaborazione della seconda parte dello *Heinrich von Ofterdingen*, mi appare accettabile solo da un punto di vista esteriore e con i dovuti riserbi. Se, del resto, nel *Märchen di Giacinto e Fiorellin di Rosa* è chiaramente manifestato che il giovane, il quale va alla ricerca della verità e dello scoprimento del mistero della natura, trova, sollevando il velo di Iside, la propria amata; se quindi questa è contemporaneamente amore e scienza, non so perchè nel simbolo della *blaue Blume* del romanzo ci dovremmo irrigidire a voler trovare solo Matilde, la fanciulla amata.

La *blaue Blume*, il cui bisogno di conquista ha tormentato sempre l'Enrico del romanzo, non può essere soltanto simbolo di una fanciulla: verrebbe tolta all'opera novalisiana quella profondità di contenuto che la distingue, e forse non avrebbe motivo di esistere la seconda parte del romanzo, avendo già il giovanetto trovato nella prima parte Matilde, e come amore e come poesia.

Dopo la festa Enrico nota infatti che il volto di Matilde è lo stesso che gli era apparso nel fiore del sogno e che aveva visto riprodotto nello strano libro trovato presso il solitario abitatore, durante il suo viaggio. Non gli sfugge però come adesso questo volto abbia un significato diverso, tale da turbargli il cuore, come non era successo prima e afferma: « O, sie ist der sichtbare Geist des Gesanges, eine würdige Tochter ihres Vaters ».⁴⁵

Ed il suo giuramento di essere fedele a Matilde è il giuramento di fedeltà eterna alla poesia.

Se noi indichiamo Novalis come il poeta del fiore azzurro

⁴⁵ NOVALIS *Op. cit.*, vol. I, p. 245.

è perchè a questo fiore noi vogliamo dare il significato di un simbolo che traduca in immagine la caratteristica del poeta, inteso come il più significativo rappresentante del suo tempo. Limitarsi ad affermare che il fiore azzurro significhi l'amata sarebbe lo stesso come affermare che il contenuto dell'opera novalisiana consista nell'anelito al raggiungimento della fanciulla apparsa nel sogno all'eroe del romanzo di Novalis: cosa questa che sarebbe potuta accadere a chiunque come era accaduto del resto al padre di Enrico. Non può sfuggire che il vero significato di questo simbolo dovrebbe essere il *Romanticismo*, inteso come anelito alla conquista di ciò che dovrebbe dare lo acquetamento all'anima romantica, in cui il desiderio di sapere e di conoscere non ha sosta. I romantici, definiti dalla Huch come « vichinghi dello spirito », non hanno sosta nel loro cammino verso la conquista di nuove conoscenze e non c'è nulla che possa arrestarli nell'avanzata verso l'infinito cui l'animo romantico anela.

Non aveva Fichte tolto la barriera della cosa in sè?

Proprio da questa presa di posizione della filosofia fichtiana io credo di potere affermare essere il romanticismo nelle sue caratteristiche principali un fattore tedesco, anche se dal punto di vista psicologico od estetico, esso trova sua espressione presso altri popoli ed anche in epoche diverse. A base di questo movimento sta non un desiderio di spontaneità ed immediatezza della poesia, ma il concetto di quella forza dell'individualismo che da all'Io il posto principale nel mondo, per cui non può e non deve esserci barriera alla conquista di quanto questo Io vuol fare suo. E se nella sensibilità romantica domina « l'amore dell'irrisolutezza, la passione dell'irrisolutezza », di cui parla il Mittner ⁴⁶, è innegabile lo *Streben* dell'io finito e limitato all'Io infinito e assoluto. Io che è se stesso e vuol portare in sé quanto sta fuori di sé, che é finito e sente nel proprio in-

⁴⁶ L. MITTNER, *Op. cit.*, p. 282.

timo la possibilità di conquistare l'infinito; che è uomo e vuole giungere a Dio per intenderlo o per divenire tale.

E' in base a questa certezza nella propria forza e nelle proprie possibilità che il tedesco si è rialzato, anche dopo le più sanguinose sconfitte, e ha trovato la spinta alla propria rinascita.

Non solo, ma tale certezza gli ha dato la convinzione, il più delle volte dannosa a se e agli altri, di essere chiamato ad una missione di universalizzazione. Il dramma del romanticismo sta in questo contrasto di forza e debolezza, di illusione e realtà, sicché il romantico più che sentire « la gioia della levitazione » unita « all'emozione di sentirsi mancare il terreno sotto i piedi »⁴⁷, sente un grande bisogno di staccarsi dalla terra e anela con la nostalgia struggente che si ha per tutto ciò che appare irraggiungibile, all'ultra terreno. Il ritorno alla natura desiderato dal romantico non è un arcadico bisogno di semplicità e di purezza, ma il bisogno di trovare l'arcano mistero che regge la vita naturale, di sentire Dio, di potere innalzare il proprio spirito fino all'intendimento di questo Dio, ed è pure il bisogno incessante di sapere; non un irrazionale abbandono, ma un cerebrale, intenzionale bisogno di soluzione del problema della vita. Perciò è possibile al romantico, cercando la madre delle cose, Iside, trovare l'amore, cercando l'amore trovare Dio, in una esasperazione dei sensi e dello spirito che può condurre al nihilismo o alla follia, o lasciare quel senso di insoddisfazione che ogni uomo prova, quando, dopo essersi spinto ad altezze che parevano irraggiungibili, si accorge che ancora nulla ha raggiunto di quanto poteva essere soluzione del mistero.

Per questo il fiore azzurro non può essere, dal punto di vista, simbolico-allegorico l'amata o l'amore, perchè l'anelito si sarebbe già spento alla prima parte del romanzo. Per Novalis

⁴⁷ L. MITTNER, *Op. cit.*, p. 284.

quindi il fiore azzurro deve rappresentare il miraggio alla cui conquista l'uomo va incurante di ostacoli e sofferenze; l'oasi, cui si dirige l'assetato viandante, sentendo crescere sempre più il bisogno di giungere al luogo che dovrebbe dare tregua al suo andare e balsamo all'ardore.

Sappiamo che non è nuova nei romantici, e Schlegel ne dà la prova con la sua Lucinde, l'affermazione che la donna rappresenti l'amore e che nell'amore si senta Dio. Gli *Inni alla Notte*, in cui dalla invocazione all'amata il Nostro passa a quella di Cristo, ci dimostrano che anche Novalis sentiva l'amore terreno quale intermediario al divino: ciò potrebbe indurre a pensare che Matilde, rappresentante dell'amore, possa significare il fiore azzurro, col cui possesso l'uomo si eleva a Dio.

Ma non dobbiamo dimenticare che in Novalis non c'è un senso religioso di anelito a Dio, dato che tale anelito sarebbe, semmai, conquista di infinito in sè, non di un Dio sentito cattolicamente, o comunque cristianamente.

A riprova della pluralità di significato attribuibile alla *blaue Blume*, noi leggiamo in una pagina scritta dal Novalis, dopo aver finito la prima parte del romanzo: « Es gibt so manche Blumen auf dieser Welt, die überirdischen Ursprungs sind, die in diesem Klima nicht gedeihen und eigentlich Herolde, rufende Boten eines besseren Daseins sind. Unter diese Blumen gehören vorzüglich Religion und Liebe ». ⁴⁸

Nelle parole Religion und Liebe può compendiarsi quell'intimo spirito creatore e animatore dell'opera novalisiana cui ho accennato e che pervade tutta la produzione, la quale comincia con gli *Aforismi*, passa nel *Märchen*, si eleva alla lirica degli *Inni*, e dei *Canti Religiosi* e si chiude con il romanzo *Heinrich von Ofterdingen*.

Questo spirito intimo non può attecchire nel mondo della

⁴⁸ NOVALIS, *Op. cit.* vol. V., p. 133.

vita comune e ad esso si potrà giungere solo se ci si saprà elevare per vivere in un clima che non sia quello della nostra esistenza materiale, ma della spirituale; quando cioè ci si saprà trasportare nella vera vita, la vita della morte.

Che la morte sia l'inizio della vita era stato dichiarato da Novalis negli *Aforismi* e ripetuto negli *Inni*. La morte, dunque, è la vita stessa sublimata. Il poeta infatti aveva sentito il suo amore per Sofia farsi sempre maggiore, a misura che le condizioni fisiche della fanciulla andavano peggiorando e solo dopo la morte di lei aveva intuito la possibilità di vivere con l'amata nella notte eterna, di cui ella rappresentasse il sole, in una eterna notte nuziale.⁴⁹

Novalis è un iniziato alla notte, alla divina creatrice, il cui dominio è senza limite di tempo e di spazio e il cui compito non è quello creduto dai folli, i quali altro sonno non conoscono che l'ombra che la notte getta misericordiosa su di noi⁵⁰. La notte non è per il Nostro « l'immagine della fatal quiete », quale apparve al Foscolo, o l'amica che mandi la sua luce mitigante all'affannato e stanco Goethe⁵¹, ma quella che da all'uomo

⁴⁹ NOVALIS, *Op. cit.*, vol. I, Inno I: « Sie sendet mir dich, zarte Geliebte, liebliche Sonne der Nacht. Nun wach'ich, denn ich bin dein und mein: du hast die Nacht mir zum Leben verkundet, mich zum Menschen gemacht. Zehre mit Geisterglut meinen Leib, dass ich lustig mit dir inniger mich vermische, und dann ewig die Brautnacht währe ».

⁵⁰ NOVALIS, *Op. cit.* Inno II: « Nur die Toren verkennen dich und wissen von keinem Schläfe, als dem Schatten, den du in jener Dämmerung der wahrhaften Nacht mitleidig auf uns wirfst ».

⁵¹ W. GOETHE, *Op. cit.* Faust I Teil, p. 18:

« O sähest du voller Mondenschein,
zum letzten Mal auf meine Pein,
den ich so manche Mitternacht
An diesem Pult herangebracht:
Dann über Büchern und Papier,
trübseliger Freund, erschienst du mir ».

W. GOETHE, *Op. cit.* Gedichte p. 49 « An den Mond »:

« Breitest über mein Gefild
lindernd deinen Blick
Wie des Freundes Auge mild
über mein Geschick ».

la possibilità di vivere nella vita dello spirito e di ritrovare se stesso. La notte ha dato a Novalis il sogno divino in cui l'amata gli è apparsa: e la visione di questa gli suggerirà gli immortali *Inni alla notte*. Questi *Inni*, come *i canti religiosi*, mostrano chiaramente la loro origine dal fondamentale principio di amore e religione che pervade il romanzo del Novalis, dove il motivo del *Fiore azzurro* da inizio all'opera e la chiude con l'affermazione e la dimostrazione che il mondo diventa sogno e il sogno mondo. Ma perchè questo principio d'amore e religione possa essere accettato da noi come fondamentale bisogna penetrare il pensiero del Poeta che vuole mettere in evidenza la indispensabile fusione di spirito e materia. Non a caso infatti una forza materiale darà all'uomo la possibilità di intendere le forze spirituali.

Religione ed amore, indicati simbolicamente dal Poeta come fiori, rimarrebbero solo forze cosmiche, prive di alcun potere sugli uomini, se l'anima non riuscisse a coglierli; essi sono in continua formazione nell'anima dell'uomo, cui è necessaria la capacità per una continua ascesa. Tale capacità viene all'uomo dalla forza occulta del canto, che versa nei nostri occhi la luce indispensabile alla comprensione dell'arte. La potenza occulta del canto è quella che produce in noi il ridestarsi del più elevato dei nostri sensi: una forza materiale quindi che, rivelandosi all'uomo nel suo intimo come una spinta al superamento della materia ed anelito alla conoscenza della verità, si fonde con il nostro mondo spirituale e lo eleva alle più alte possibilità.

Il *Fiore azzurro*, di cui l'Enrico del romanzo parla, dicendo che anela vederlo e che lo sente in se incessantemente,⁵² non vuole certamente essere un fiore materiale ma un simbolo del raggiungimento di quel raffinamento spirituale che consentirà

⁵² NOVALIS, *Op. cit.* vol. I *Heinrich v. Ofterdingen*, p. 127: « Die blaue Blume sehn ich mich zu erblicken, sie liegt mir unaufhörlich in Sinn ».

all'anima di penetrare il mistero della natura e di avere la conoscenza del proprio io.

L'immagine simbolica del sollevamento del velo della Dea Iside, nel *Märchen di Giacinto e Fiorellin di Rosa*; l'affermazione, da parte di Sofia, nel *Märchen di Klingsohr*, che in ognuno di noi « il grande segreto è palese eppure eternamente imperscrutabile », vogliono in fondo dire la stessa cosa: che cioè nell'uomo è celato questo alto, divinissimo senso, il solo che possa fare conoscere il mistero delle cose e, quel che è più difficile, se stesso. Questo ridestarsi in virtù della potenza del canto, dell'intimo senso più elevato, come Novalis lo chiama, è espresso chiaramente nella dedica che apre il romanzo:

« In ewigen Verwandlungen begrüsst
uns des Gesangs geheime Macht hienieden,
dort segnet sie das Land als ewiger Frieden,
indes sie hier als Jugend uns umfließt.
Sie ist's, die Licht in unsre Augen giesst,
die uns den Sinn für jede Kunst beschieden,
und die das Herz der Frohen und der Müden
in trunkner Andacht wunderbar genießt.
An ihrem vollen Busen trank ich Leben;
ich ward durch sie zu allem, was ich bin,
und durfte froh mein Angesicht erheben.
Noch schlummerte mein allerhöchster Sinn,
Da sah ich sie als Engel zu mir schweben,
und flog erwacht in ihrem Arm dahin. »

Questo *allerhöchster Sinn* che dorme in ognuno di noi e che può essere destato solo dalla forza del canto, pare identificarsi col *Fiore azzurro* che sta in noi come un sopito mistero e trovare la sua rappresentazione simbolica in Astrale, il figlio nato dal connubio spirituale di Enrico e Matilde, dopo la morte di

questa, il prodotto cioè della fusione della forza della poesia, di cui Enrico è personificazione, con la forza dell'amore, rappresentata da Matilde.

Il canto di Astrale apre la seconda parte del romanzo, rimasto incompiuto, quella che sarebbe dovuta essere la *Erfüllung* della *Erwartung*, il ritrovamento del *Fiore azzurro* visto nel sonno da Enrico, la conquista cioè di ciò, a cui lo spirito umano anela.

« Versunken lag ich ganz in Honigkelchen;
 ich duftete, die Blume schwankte still
 in goldner Morgenluft. Ein innres Quellen
 war ich, ein sanftes Ringen, alles floss
 durch mich und über mich und hob mich leise.
 Da sank das erste Stäubchen in die Narbe,
 denkt an den Kuss nach aufgehobnen Tisch.
 Ich quoll in meine eigne Flut zurück. -
 es war ein Blitz - nun konnte ich schon mich regen
 die zarten Fäden und den Kelch bewegen,

 nicht einzeln mehr, nur Heinrich und Mathilde
 vereinte beide sich zu einem Bilde
 ich hob mich neu gen Himmel neugeboren,
 vollendet war das irdsche Geschick
 im seligen Verklärungsaugenblick. »

La descrizione del formarsi e divenire di Astrale pare proprio quella del formarsi e divenire di un fiore, sicchè noi saremmo propensi, come dicevo, a identificare Astrale col *Fiore azzurro*, se egli non ci si rivelasse annunciatore di un nuovo mondo, del mondo dell'amore, risultante dall'armonica fusione di diversi elementi, quando dice più oltre:

« Es bricht die neue Welt herein
 und verdunkelt den hellsten Sonnenschein
 Man sieht nun aus bemoosten Trümmern
 eine wundersame Zukunft schimmern
 Und was vordem alltäglich war
 scheint jetzo fremd und wunderbar.
 Der Liebe Reich ist aufgetan
 die Fabel fängt zu spinnen an. » ⁵³

Il lettore resta dunque perplesso e sconcertato dato che, dopo aver creduto di poter trovare in Astrale la figurazione del *Fiore azzurro*, sia dal lato estetico e formale che da quello intimo e sostanziale, si vede ad un tratto annunciato da Astrale l'avvento del regno dell'amore che dovrà trionfare in un mondo di sogno divenuto realtà:

« Die Welt wird Traum, der Traum wird Welt » ⁵⁴

Questo trionfo dell'amore impera nell'opera del Novalis: con esso si chiude il Märchen di *Giacinto e fiorellin di Rosa*, dove è detto che i due giovani si sposarono ed ebbero tanti figli quanti ne vollero, ⁵⁵ con esso si chiude il Märchen di *Klingsohr*: « Der König umarmte seine errötende Geliebte und das Volk folgte dem Beispiel des Königs und liebte sich untereinander. Man hörte nichts als zärtliche Namen und eine Kussgeflüster ». ⁵⁶

All'amore giunge Giacinto, dopo essere andato, preso dall'irresistibile bisogno di penetrare il mistero della natura, in cerca dell'essenza di essa, della madre di tutte le cose: sotto la veste dell'amata gli si era rivelata la dea Iside.

All'affermazione di amore e scienza di questo Märchen

⁵³ NOVALIS, *Op. cit.*, vol. I *Heinrich v. Ofterdingen*, pp. 303-304.

⁵⁴ NOVALIS, *Op. cit.*, vol. I, *Heinrich v. Ofterdingen*, p. 304.

⁵⁵ NOVALIS, *Op. cit.*, vol. I, *Die Lehrlinge zu Sais*, p. 381.

⁵⁶ NOVALIS, *Op. cit.*, vol. I, *Heinrich v. Ofterdingen*, p. 300.

semplice e ingenuo corrisponde quella di Sofia und Liche del *Märchen di Klingsohr* in cui il giovane Eros risveglia con un bacio la bella Freja che attendeva in un mondo privo di vita, perchè privo di amore, l'arrivo del suo liberatore. Sofia è la sacerdotessa dei cuori, in questo nuovo regno dell'eternità, dove ogni lotta si placa infine in amore e pace:

« Gegründet ist das Reich der Ewigkeit,
In Lieb und Frieden endigt sich der Streit,
Vorüber ging der lange Traum der Schmerzen,
Sophie ist ewig Priesterin der Herzen ».⁵⁷

Dal connubio di due creature, Giacinto e Fiorellin di Rosa, siamo passati al connubio degli amanti di un popolo intero; è già un passaggio dalla singolarità alla pluralità e una spinta alla universalità. Questa universalità può essere rappresentata dalla religione, il senso della vera virtù, per giungere alla quale è necessaria un'altra e più difficile conquista, quella della conoscenza.

Il romanzo *Heinrich von Ofterdingen*, è da considerarsi un *Bildungsroman* dal lato spirituale ed Enrico simile al *puro folle* che vuole giungere al Gral, deve essere capace di raffinare il suo spirito fino alla possibilità della conquista maggiore.

Noi assistiamo al graduale raffinamento dello spirito di questo giovane che era stato iniziato alla vita dalla narrazione delle esperienze altrui, all'amore e alla poesia da Matilde e da Klingsohr e sarà iniziato alla conquista della religione da Silvestro, un vecchio medico, al quale egli giungerà guidato dallo spirito di Matilde, sotto l'apparenza della fanciulla Cjane. Al *Sophia und Liebe* della prima parte del romanzo, vedremo contrapporsi *Gott und Liebe*, affermazione che ci richiamerà a quella degli *Inni di Sofia e Cristo*

⁵⁷ NOVALIS, *Op. cit.*, vol. I, *Heinrich v. Ofterdingen*, p. 301.

Nella prima parte della poesia che chiude l'inno IV, il No-
stro si volge all'amata:

« Hinüber wall ich
und jede Pein
wird einst ein Stachel
Der Wollust sein.
Noch wenig Zeiten
So bin ich los
Und liege trunken
Der Liebe im Schoss
Unendliches Leben
Wogt mächtig in mir;
ich schaue von oben
herunter nach dir ». ⁵⁸

Non c'è dubbio che questo *dir* sia rivolto a Sofia, cui del resto sono dedicati i primi tre inni e con la quale il Novalis riesce a vivere nella notte in ebbrezza d'amore.

Ad un tratto, però, pare che il poeta senta il bisogno di contrapporre alla similitudine terrena dell'amore, all'eterno femminile, a Sofia, l'immagine cosmica originaria dell'amore, lo spiritualmente maschile, Cristo, ed allora egli si volge a Lui, nell'immediato bisogno di un amore che lo prenda, lo assorba tutto, ed invoca:

« O sauge Geliebter, gewaltig mich an
Dass ich entschlummern
Und lieben kann.
Ich fühle des Todes
Verjüngende Flut

⁵⁸ NOVALIS, *Op. cit.* vol. I , Inno IV,p. 15.

Zu Balsam und Äther
Verwandelt mein Blut ». ⁵⁹

Solo dopo che la grazia divina gli si è ad un tratto rivelata, il poeta potrà continuare a vivere in una doppia vita, fino al giorno della morte che gli aprirà la via alla vita eterna:

« Ich lebe bei Tage
voll Glauben und Mut
und sterbe die Nächte
in heiliger Glut ». ⁶⁰

Ma quello che più di tutto ci colpisce è il fatto che il poeta non ha bisogno di esser morto per poter vivere con la sua amata, già morta, e ciò è intanto possibile in quanto il sogno di Novalis non è opposizione alla realtà, ma la realtà stessa pervasa di poesia, trasfigurata.

La fantasia dà al Novalis la possibilità di vivere la vita dell'altro mondo, così come le scienze e la filosofia lo hanno aiutato a sollevarsi in un mondo più puro, quello delle idee.

Come afferma l'Alfero ⁶¹ nella sua opera sul Nostro, l'idealismo magico permette al Novalis di innalzare lo spirito sulla natura, elevandolo a Dio. Ora, perchè l'uomo intenda veramente Dio, è necessaria quella fusione completa fra uomo e natura che costituisce un'armonia perfetta. Ma questa armonia, lungi dall'acquetare lo spirito romantico, lo porta ad una nuova « Sehnsucht » verso Dio, lo spirito perfetto. I romantici non conoscono sosta e la *blaue Blume* del Novalis è il simbolo più rappresentativo di questo nuovo voler giungere a qualcosa che sta innanzi all'uomo come invitante miraggio e pare allonta-

⁵⁹ NOVALIS, *Op. cit.*, vol. I, Inno IV, p. 15.

⁶⁰ NOVALIS, *Op. cit.*, vol. I, Inno IV, p. 15.

⁶¹ G. ALFERO, *Op. cit.*, cap. IV.

narsi sempre da esso a misura che quello avanza per l'aspro cammino della conoscenza e della conquista. Ora, se non è possibile al nostro romantico l'acquietamento, in quanto ogni conquista lo spinge a nuovo *Streben* verso una nuova conquista, io penso che invano noi vorremmo trovare nella *blaue Blume* l'oggetto che dia acquietamento allo spirito anelante di Enrico.

Si, egli vede nel sogno il fiore e crede di poterlo cogliere, ma non lo coglierà, così come Novalis non colse il suo fiore della *Erfüllung* e se nell'opera di Alfero parrebbe affermato che Matilde rappresenti questo fiore e quindi che ad Enrico sia stato concesso coglierlo, è bene notare che lo stesso Alfero fa una differenza fra la Matilde del primo incontro e quella del ritrovamento. Dapprima l'Alfero si chiede: « o non eran forse poesia e amore le due voci della Sehnsucht simboleggiate nel fiore azzurro? e non è forse la Sehnsucht la ragione del viaggio, quella che colora le lontananze e fa che l'anima si tenda verso di esse, finchè in esse non si immerga? »⁶². Più tardi, parlando dell'incontro di Enrico con Matilde e Klingsohr, dice: « Amore e poesia eran già fusi nel suo sogno, eran la meta unica della Sehnsucht, nel fiore azzurro si incarnavano entrambi »⁶³. Poi afferma: « Enrico doveva infine naturalmente, caduta ogni barriera tra favola e realtà, ritrovare Matilde, il fiore azzurro ».⁶⁴ L'affermazione dell'Alfero si riferisce quindi alla Matilde ritrovata, non a quella del *diesseits* ma a quella del *jenseits*. Non l'amore di questo mondo, ma quello del mondo dell'aldilà potrà cogliere Enrico, dopo che avrà compreso, a mezzo di Silvester, i segreti della natura, della vita e della poesia, ma soprattutto la necessità di avere coscienza della conoscenza.

Matilde aveva elevato con l'amore il giovane alla possibilità di intendere la poesia, Klingsohr aveva fatto intendere ad

⁶² G. ALFERO, *Op. cit.*, pp. 179-180.

⁶³ G. ALFERO, *Op. cit.*, p. 221.

⁶⁴ G. ALFERO, *Op. cit.*, p. 265.

Enrico che la vera poesia è arte, Silvester gli dice quale è la forza che potrà dargli la certezza di possedere la vera poesia e come questa certezza sia nella coscienza.

Attraverso la vera poesia sarà possibile ad Enrico rompere ogni limite tra finito ed infinito, senza bisogno di giungere alla morte naturale. L'uomo che riesce a staccarsi dalla terra, elevandosi da essa a mezzo della virtù e della poesia, riesce a conquistare l'infinito. Questo bene può diventare di tutto il genere umano. Novalis aveva affermato che tutto il genere umano diventa infine poetico ed aveva predetto l'avvento di una nuova era aurea in cui si possa vivere in un mondo magico.

Questo mondo del Märchen è il mondo in cui trionfa l'amore e così la seconda parte del romanzo avrebbe voluto essere la celebrazione del trionfo dell'amore reso più elevato per la coscienza dell'anima divenuta consapevole della conquista. Solo quindi in questo senso universale noi possiamo accettare la affermazione dell'Alfero esser Matilde il fiore azzurro, cioè essere Matilde quel quid indispensabile al genere umano per la realizzazione della nuova età aurea. Anche il Mittner dà alla *blaue Blume* il significato dell'amata divenuta immortale, avvalorando la mia affermazione di questa necessità di potersi immergere in un mondo dello spirito per trovare l'amore.

In un mio studio sulle favole simboliche di Goethe e Novalis ⁶⁵ ho rilevato il valore del Märchen di Novalis come rappresentazione del trionfo di un mondo presentito dal poeta, in cui l'amore dovesse essere il solo vero dominatore nella sua forza vitale e creatrice. E per quanto riguarda il problema della *blauen Blume*, si noti che, come Giacinto in *Fiorellin di rosa*, così Eros trova in Freja l'armonia che solo l'amore può dare. Senonchè Freja non è solo amore, ma anche libertà, quella che darà ad Eros coscienza dell'amore, cui Eros giunge dopo essere passato da una disarmonia all'altra.

⁶⁵ A. ESCHER, *Le favole simboliche di Goethe e Novalis*, Catania 1956.

Fabel, salita dal regno delle Parche ad Arturo, preannuncia il sorgere del nuovo mondo, in cui saggezza, pace, e amore sereno trionferanno: « Baldige Rückkehr der Weisheit! Ewiges Erwachen dem Frieden! Ruhe der rastlosen Liebe! Verkärung des Herzens! Leben dem Altertum und Gestalt der Zukunft! »⁶⁶, affermando con queste ultime parole che il mondo presentito e desiderato del futuro prenderà forma unendosi con quello dell'antichità. E questo trionfo del nuovo mondo non sarà illuminato da una luce caduca come quella del sole, che si trasformerà in nera scoria, ma dalla luce immortale e splendente che scaturirà dal sacrificio e sarà perciò eterna.

Le fiamme che si innalzano dal rogo ove la madre è sacrificata, riescono a scaldare il regno della natura e a sciogliere il ghiaccio che aveva cristallizzato ogni cosa, poichè « la libertà naturale si trasforma a contatto con l'amore in libertà celeste ». ⁶⁷

La seconda parte del romanzo, rimasta incompiuta, doveva essere quindi, come ho già detto, la celebrazione di questa nuova era aurea.

« Es bricht die neue Welt herein
und verdunkelt den hellsten Sonnenschein, »

esclama infatti Astrales. ⁶⁸

Lo Hiebel afferma bene essere *l'Ofterdingen* un « Erkenntnisdrama », in cui ogni atto esteriore giova solo come espressione di un avvenimento intimo, e dove il « im Sinne liegen der blauen Blume » costituisce il contenuto: dapprima come sogno, poi come Märchen, come destino, ed infine come mondo di una realtà più elevata.

⁶⁶ NOVALIS, *Op. cit.*, vol. I, *Heinrich v. Ofterdingen*, p. 284.

⁶⁷ G. ALFERO, *Op. cit.*, p. 285.

⁶⁸ NOVALIS, *Op. cit.*, vol. I, *Heinrich v. Ofterdingen*, p. 303.

Silvestro, che vive solitario a contatto con la natura, porta Enrico alla diretta comprensione del fiore azzurro, dopo avergli parlato della coscienza. L'uomo conquista Dio quando egli riesce ad avere conoscenza della coscienza, definita da Silvester il mistero della più alta indivisibilità. Dalle parole di lui noi comprendiamo quale debba essere l'essenza della *blauen Blume* che, a mio parere, può solo esteriormente essere identificata con Matilde.

Cosa sia questa coscienza ce lo dice il Novalis per bocca di Silvester: « das Gewissen ist der eingeborne Mittler jedes Menschen. Es vertritt die Stelle Gottes auf Erden, und ist daher so vielen das Höchste und Letzte Das Gewissen ist der Menschen eigensten Wesen in voller Verklärung, der himmlische Urmensch. Es ist nicht dies und jenes, es gebietet nicht im allgemeinen Sprüchen, es besteht nicht aus einzelnen Tugenden. Es gibt nur eine Tugend, den reinen ernsten Willen, der im Augenblick der Entscheidung unmittelbar sich entschliesst und wählt. In lebendiger eigentümlicher Unteilbarkeit bewohnt es und beseelt es das zärtliche Sinnbild des menschlichen Körpers und vermag alle geistigen Gliedmassen in die wahrhafteste Tätigkeit zu versetzen ». ⁶⁹

Amore e religione sono i fiori di cui aveva parlato Novalis nel suo diario, i fiori del mondo ultraterreno, che ci aiutano a destare in noi un senso più elevato. Enrico è riuscito ora ad intendere che tutta la natura esiste ed é resa comprensibile per lo spirito di quella virtù che è la luce che illumina e vivifica ogni cosa terrena, quella virtù che lega questo mondo con i mondi più elevati: « Bei höheren Sinnen entsteht Religion und was vorher unbegreifliche Notwendigkeit unseres innersten Natur schien, ein Allgesetz ohne bestimmten Inhalt wird nun zu einer wunderbare, einheimischen unendlich mannigfaltigen und

⁶⁹ NOVALIS, *Op. cit.*, vol. I, *Heinrich v. Ofterdingen*, pp. 322-323.

durchaus befriedigenden Welt, zu einer unbegreiflich innigen Gemeinschaft aller Seligen in Gott, und zur vernehmlichen, vergötterden Gegenwart des allerpersönlichsten Wesens oder seines Willens, seiner Liebe in unserem tiefsten Selbst ». ⁷⁰

Negli spiriti più elevati la religione sorge quindi come presenza dell'amore di Dio nel più profondo di noi stessi.

Questa profezia di un mondo in cui la felicità sarà eterna trova espressione simbolica nella *blauen Blume*, che, secondo quanto ci è rimasto frammentario della materia che Novalis avrebbe elaborato per la seconda parte del romanzo, sarebbe stato colto da Enrico; dopocchè questi avrebbe rivissuto, in modo nuovo e più intenso che nella *Erwartung*, natura, vita e morte, guerra, Oriente, storia e poesia, si sarebbe ripiegato in se stesso e dalla comprensione del mondo e di se stesso sarebbe scaturita la spinta alla *Verklärung*. Questo passaggio alla propria *Verklärung* con relativa liberazione dal mondo intero rappresenterebbe la *Erfüllung*: caduta ogni separazione tra fiaba e verità, passato e presente, fede, fantasia e poesia aprono il mondo interiore. Ed ecco la rappresentazione simbolica del ritrovamento di Matilde e del raccoglimento del fiore azzurro per indicare la possibilità di raggiungere sulla terra quello elevamento che porti alla beatitudine celeste, cioè il trionfo dell'età d'oro in cui armonia e poesia elevino l'essere, libero da ogni materiale legame, a quella sublimazione che può considerarsi una maniera più elevata di morte, cioè una morte per questa terra con conseguente elevazione di essa.

La Hecker trova nel fiore azzurro il simbolo della conoscenza, non in senso razionale e definitivo, ma come gradino che possa condurre ad uno più elevato verso l'età aurea ⁷¹ e rile-

⁷⁰ NOVALIS, *Op. cit.*, vol.I, *Heinrich v. Ofterdigen*, p. 324.

⁷¹ J. HECKER, *Das Symbol der blauen Blume*, Jena 1931, pag. 22. « Die blaue Blume ist das Symbol des Erkennens; nicht einer endgültigen Erkenntnis in rationalem Sinn, sondern einer solchen, die nur eine Stufe bildet zu einer höheren, die schliesslich die goldene Zeit herbeiführen wird ».

va che, in base alla visione novalisiana del mondo, esso ha un significato particolare: « Die *blaue Blume* bedeutet jene Erkenntnis, die zu der grossen Harmonie von Diesseits und jenseits führt. Und wie Poesie, Liebe und Naturreligion die einzelnen Stufen dieser Erkenntnis sind, so ist die *blaue Blume* zugleich das Symbol der Poesie, der Liebe, der Religion. ⁷²

Concludendo: se noi guardiamo al motivo del fiore azzurro nel mondo poetico di Novalis lo troviamo ora come ricerca dell'essenza della natura, ora come ricerca dell'io del proprio Io; in veste simbolica esso è in Fiorellin di rosa, in Freja, in Matilde, ma come essenza esso è la rappresentazione di quell'intima possibilità di intendere in sé l'infinito e trasportarsi in esso, è la possibilità di possedere una coscienza nel significato che le dà il Mittner, cioè « consapevolezza della natura superiore e della missione superiore dell'uomo che trasfigura quel « delicato simbolo della spiritualità » che è il corpo umano e crea con ciò in noi misteriosamente l'uomo astrale ». ⁷³

Per cui potremo concludere con lo Hiebel: « Fragen wir nun was ist die *blaue Blume* als Wesen, nicht was bedeutet sie als Erscheinung, dann müssen wir auf die Tatsache, den Vorgang des Pflücken der Wunderblume sehen und sie als ein Geschehnis der Neugeburt zum erhöhten Menschentum betrachten. Diese Neugeburt, in welcher die Menschenseele sich mit dem göttlichen verbindet, ist die unio sacra, durch welche der Mensch in der höchsten Freiheit des Gewissens der reinste Träger der Liebe wird. Das Pflücken der blauen Blume eröffnet die Wahrnehmung des Sinnes des geisterhöten Menschen, in welchem Gottes Wort, der Logos, schöpferisch erweckt wird.

So erlebt Heinrich am Ende der Dichtung das Göttliche im

⁷² J. HECKER. *op. cit.* p. 85.

⁷³ L. MITTNER, *Op. cit.*, p. 173.

Menschen als das waltende Wesen der Freiheit und der Liebe ». ⁷⁴

A mio parere la *blaue Blume* vuole e deve avere nell'opera del Novalis un significato più profondo e complesso di quello che fino ad ora le è stato attribuito, anzi addirittura un significato universale: è solo quando l'uomo riesce ad avere conoscenza di quel *quid* che indistinto aveva albergato nel suo spirito e lo aveva spinto all'ascesa fino al riconoscimento dell'essenza pura dell'anima universale, che egli potrà dire di aver raggiunto la *Erfüllung*, di cui tutta la sua esistenza anteriore non era stata che la *Erwartung*, potrà dire di avere raccolto la *blaue Blume* che « unaufhörlich » aveva in sé « gesehnt ».

Solo così noi potremo indicare Novalis poeta della *blaue Blume*, rappresentante del Romanticismo, affermando che *Blaue Blume* und *Romantik* sind identisch ⁷⁵ e che die *blaue Blume* ist frei gebildetes Symbol, ein neuer Mythos, der sich im Geiste eines einzelnen Mannes gebildet hat. ⁷⁶

ANGELICA ESCHER

⁷⁴ FR. HIEBEL, *Op. cit.* p. 300.

⁷⁵ J. HECKER, *Op. cit.* p. 78.

⁷⁶ J. HECKER, *Op. cit.* p. 85.

BIBLIOGRAFIA

- ALBRECHT L., *Der magische Idealismus*, in «*Novalis Märchen*» Hamburg 1948.
- ALFERO G., *Novalis ed il suo Heinrich von Ofterdingen*, Torino 1916.
- BENZ R., *Märchendichtung der Romantiker*, Gotha 1948.
- BING J., *Novalis, Eine biographische Charakteristik*, Leipzig 1893.
- BOTTACCHIARI R., *La rivoluzione romantica*, Roma 1943.
- BRANDES G., *Die Literatur des neunzehnten Jahrhunderts in ihren Hauptströmungen*, Leipzig 1887.
- CARISSON A., *Die Fragmente des Novalis*, Basel 1939.
- DILTHEY W., *Novalis, das Erlebnis und die Dichtung*, Leipzig 1910.
- ERMATINGER E., *Deutsche Dichter*, Bonn 1949.
- ESCHER A., *Le favole simboliche di Goethe e di Novalis*, Catania 1956.
- FARINELLI A., *Il romanticismo in Germania*, Milano 1945.
- GLOEGE G., *Novalis Heinrich v. Ofterdingen*, Leipzig 1911.
- GOEDEKE K., *Grundriss zur Geschichte der deutschen Dichtung*, Leipzig 1898.
- GOETHE J. W., *Goethes Werke*, Goldene Klassiker Bibliothek, Leipzig.
- HAYM R., *Die Romantische Schule*, Berlin 1906.
- HARTMANN N., *Die Philosophie des deutschen Idealismus*, Berlin 1903.
- HECKER J., *Das Symbol der blauen Blume*, Jena 1931.
- HEDERER E., *Christenheit oder Europa*, Diss., München 1936.
- HEILBORN E., *Novalis der Romantiker*, Berlin 1901.
- HIEBEL F., *Novalis der Dichter der blauen Blume*, Bern 1951.
- HUBER., *Studien zu Novalis mit besonderer Berücksichtigung der Naturphilosophie*, in «*Euphorion Ergänzungsheft*», 4, 1899.
- HUCH R., *Die Romantik*, Leipzig 1908.
- JEHLE I., *Das deutsche Kunstmärchen von der Romantik zum Naturalismus*, Urbana 1935.
- JOACHIMI M., *Die Weltanschauung der deutschen Romantik*, Jena 1906.
- KLUCKHOHN P., *Die deutsche Romantik*, Bielefeld 1924.
- KLUCKHOHN P., *Das Ideengut der deutschen Romantik*, Halle 1941.
- KLUCKHOHN P., *Weltanschauung der Frühromantik*, Leipzig 1932.
- KORFF W., *Geist der Goethezeit*, Leipzig 1940.
- KÖRNER J., *Bibliographisches Handbuch des deutschen Schrifttums*, Bern 1949.
- KOSCK., *Das Zeitalter der Romantik*, Regensburg 1918.
- LUPI S., *Il Romanticismo tedesco*, Firenze 1933.
- MITTNER L., *Romanticismo e germanesimo*, Venezia 1946.
- MITTNER L., *Ambivalenze romantiche*, Messina 1954.
- NOVALIS., *Gesammelte Werke*, Zürich 1946.
- OPPELN vF. - BRONIKOWSKI e L. JACOBOWSKI, *Die blaue Blume*, 1900.
- RIESENFELD P., *Heinrich von Ofterdingen in der deutschen Literatur*, Berlin 1912.
- ITTER H., *Novalis Hymnen an die Nacht*, Diss., Heidelberg 1930.
- SCHERER W., *Geschichte der deutschen Literatur*, Berlin 1928.

- SCHUBART A. , *Novalis Leben, Denken und Dichten*, Gutersloh 1887.
SIMON H. , *Der magische Idealismus*, Heidelberg 1906.
SOLGER K. W. , *Nachgelassene Schriften und Briefwechsel*, Leipzig 1926.
SPENLÉ J. E., *Novalis: Essai sur l'Idéalisme romantique en Allemagne*, Paris 1904.
VOGT F. - KOCH M. , *Geschichte der deutschen Literatur*, 1934.
WOLF A. , *Zur Entwicklungsgeschichte der Lyrik von Novalis*, Upsala 1928.

CONTRIBUTI E DOCUMENTI

LA « PHYSIOLOGIE DE LA CRAVATE », IL BARONE DE L'EMPESÉ E L'OMBRA DEL BALZAC

Certe pagine del Balzac sembrano fatte apposta, anche oggi e forse più oggi che mai, per mostrare come l'autore, nel suo sogno di un grande romanzo ciclico storico e sociale, si sia spesso lasciato attirare da molte speciosità particolari a questo o quell'ambiente or amato, or satireggiato: tanto da porre, accanto alle aspirazioni dei destini mortali ed immortali della commedia umana, non di rado fin bizzarrie sfuggevoli e diseguali. La formazione letteraria del giovane scrittore insegna: anche la connaturata gagliardia gli permise di manipolare certi motivi più o meno convulsi delle romanzature inglesi e francesi senza correre il rischio di andare a finire a capofitto nel museo degli orrori, come talora succede nel « *tendre trop haut ses filets* ». Museo, per onorifico che sia trovarci un posticino, che potrebbe essere rappresentato questa volta dai libri di storia del costume. Il che significa che in realtà l'aspirazione profonda, anche se spesso elettrizzata da qualcosa che aveva ben poco da fare con l'arte, salvò l'autore dal cadere vittima delle future notomie di una storia della cultura, almeno per quel che riguarda — come usavano dire una volta — l'« *evoluzione di un genere* », fin deprecato da noi: il romanzo. Alla buon'ora. Ma Balzac ha i suoi fedeli, nè saremo noi a portare nei rispettivi luoghi nottole o vasi.

Cose belle e precise restano ancora da dire sul conto del fantasmagorico romanziere: e noi tutti le accoglieremo con gioia, perchè serviranno a illustrare l'opera di uno scrittore tanto esaltato e tanto discusso. Certo non si potrà fare a meno di vedere ancora una volta come, nella sua arte « *gagliardissima* », Honoré non si abbandonasse quasi mai alla creazione con la limpida armonia dei grandi. Qualcuno disse che il suo pregio era proprio nell'essere lui con quelle elefantiasi psicologiche, con quelle esagerazioni fin dottrinali: ragionamento che ricorda quello del vestito da povero autentico di uno snob come

Wilde. Sia pure. Di qui si capirebbe meglio, se non altro, il fascino esercitato dal Balzac e dalla sua opera, così congegnata da avere del « non conchiuso » nella sua straordinaria mobilità. Il Croce diceva dell'insoddisfazione, anzi del dolore che si provava troppe volte dinanzi ai romanzi del Nostro, come se si fosse assistiti alla menomazione di un capolavoro, e riferiva quella novella dell'autore che s'intitola *Un chef-d'œuvre inconnu*, « dove si parla di un quadro che è un confuso ammasso di colori, sotto i quali spunta qua e là qualche pezzo stupendamente dipinto »¹. Si è ben a volte tentati di vedere nel visionario di *Séraphitus-Séraphita*, nell'autore di *Ferragus* il padrone di un vero arsenale, di un armamentario dei più complessi e curiosi. Come uno che avesse nel suo guardaroba vestiti di tutti i popoli e di tutti i tempi. E poi dovesse prestarli per pagarne l'affitto allo scadere del contratto. Altro che valersi dei repertori della materia e dei personaggi per fare una lezione o scrivere un profilo! Qualcuno pur dica di « rileggere » il Balzac: a molti non è stato possibile di leggerlo per intero, anche se, per esperienze accese di giovinezza o magari per motivi di studio, più di un « moins de trente ans » annoveri a dozzine i romanzi di lui tra le conoscenze meno fortunate.

A parte le celie, resta tuttavia qualche contraddizione nei giudizi critici dati sull'opera proteiforme del Nostro; ed è noto come E. R. Curtius, aspirando a dominare tante disuguaglianze di interpretazione del secolo passato, conchiudesse la sua monografia sullo scrittore col dichiarare che il nostro secolo dovrebbe cogliere lo spirito di tanta opera sforzandosi di comprendere il Balzac nella sua unità e totalità, di « vedere in lui il genio creatore che nessuna formula saprebbe rinchiudere e che, attingendo a piene mani nella sua opera, ha creato un universo dove l'uomo eterno si riconoscerà »². L'esegesi del Curtius, tutta volta a valutare nelle sue molteplici manifestazioni il significato di un autore che può ben essere « parte integrante dello spirito moderno », tendeva ad illuminare gli aspetti fin contraddittori e diseguali di uno scrittore — non

¹ B. CROCE, *Poesia e non poesia*. Note sulla letteratura europea del secolo decimonono. Seconda ediz. riv. e aum. (Bari, Laterza, 1935, coll. « Scritti di storia letteraria e politica » dell'A., XVIII), p. 250: appunto nel saggio su Balzac.

² Si veda, per comodità, E.-R. CURTIUS, *Balzac*, Traduit de l'allemand par Henri Jourdan (Paris, Grasset, 1933: l'opera era uscita a Bonn, Cohen, 1923), p. 413.

diciamo proprio di un pensatore, come fu anche detto — così energico nei programmi e così forse privo di vera energia da mescolare alla rinfusa nei suoi libri dottrine e idilli, bestemmie e adorazioni. Quasi a volte offrendo ai lettori nuove bozze di stampa da correggere e ricorreggere febbrilmente, come nell'aspirazione di una compiutezza mai raggiunta appieno. Non siamo dei Lovenjoul, nè, per stare all'oggi, dei Bouteron: balzacchiani formidabili (per certi riguardi) se mai furono e saranno. Ma, per quanto conosciamo delle opinioni — delle « idee » anzi, come aspirava a dire — del Balzac sulla società, la religione, lo Stato, la vita stessa ³, non vorremmo davvero vedere tanta « modernità », tanto « spirito profetico ». Forse perchè il Balzac buttandosi a capofitto nei più frenetici motivi del suo secolo, seppe trarre tante note da appassionare contemporanei e posteri, e certo, per detto atteggiamento, gli ammiratori furono più tra quelli che tra questi. Anzi, man mano che si va nel tempo, si vede, accanto al meglio, inteso in un'atmosfera sempre più vera, quante scorie rimangono ai suoi piedi, più che non siano quelle di un Keats o di un Leopardi, di un Manzoni, o, se si vuole, di uno Stendhal. Tanto che più di uno nel « monumentum » che il Curtius aveva creduto di innalzare all'artefice della nuova *Commedia*, non poteva fare a meno di ritrovare qua e là delle venature compiacentemente disegnate su mode e bizzarrie del tempo del romanziere, e quasi su ghiribizzi indegni di uno spirito veramente profondo. Ma se a maggior ragione si potrebbe ripetere un sottile giudizio, già in parte riferito (« Che cosa volete? — si dirà. — Il Balzac era così. — Certamente, ed era grande anche così. ») ⁴, certe note del Curtius all'apparire del dotto volume, nel 1923, dalla Casa Cohen e dieci anni dopo dal Grasset, nella traduzione francese, pur in più luoghi ridotta per certe parti di utilità puramente didattica, facevano sempre pensare che, nel ricercare « una personalità intima », gli esegeti si

³ Si veda la raccolta antologica di Geoffrey ATKINSON, *Les idées de Balzac d'après « La Comédie humaine »* (Genève, Librairie Droz; Lille, Librairie Giard, 1949-1950, in 5 tomi: I, *Psychologie - Passion - Physiologie*; II, *Mœurs - Histoire - Théories métaphysiques et philosophiques - Sciences naturelles - Enfance et Éducation*; III, *Influence du milieu - Théories politiques - Sentiments religieux - Sciences occultes*; IV, *La morale - Les sentiments politiques*, e V, *Sentiments romantiques - Esthétique - Critique littéraire - Conclusion - Appendice*).

⁴ CROCE, *Poesia e non poesia*, cit., p. 250.

gettano talora fin allo sbaraglio. Possiamo alludere a questo riguardo, per fare un esempio, al modo con cui il Balzac concepisce un nuovo tabù dell'epoca, la definizione di fisiologia, come la magica chiave per spiegare la vita, la storia, i costumi: qualcosa che sa di « igiene sociale » e che nell'aspirante titanismo dei suoi personaggi è felicemente messo in disparte quando l'interiore dèmone dell'arte ispiri una voce di umanità, di schiettezza. Eppure, come ben ricordava il compianto professore tedesco, la fisiologia divenne talora in Balzac (anche senza che il peggior estro lo guidasse, si potrebbe sostenere) un incentivo al gioco letterario, ad un vero tema per variazioni che sembrava inventato per essere messo in voga in mille maniere nei suoi romanzi, nei suoi *feuilletons*.

Nel 1829 la celebrata *Physiologie du mariage* ⁵ segue a quattro anni di distanza quella ancora più celebrata *du Goût* del Brillat-Savarin. Ebbene, subito nel '30, il Balzac — nella sua varia attività di giornalista — pubblica la *Physiologie de la toilette* e quella *gastronomique*, nel '31 quelle *des positions* e *de l'adjoin*t e *du cigare*, nel '41 quella *de l'employé*, nel '44 l'*Histoire et physiologie des boulevards de Paris* ⁶. Altri esempi sono stati citati dalla critica. S'intende che per Balzac « fisiologia » voleva dire studio della natura in tutti i suoi fattori e, quindi, analisi della società nei suoi elementi umani come si

⁵ Si veda la *Physiologie du mariage* nel t. X della nuova edizione del BALZAC, *La comédie humaine*. Texte établi par Marcel Bouteron (Paris, N. R. F., 1950, « Bibliothèque de la Pléiade », 42), alle pp. 593-895. E si consideri nel giusto rilievo la pubblicazione della *Physiologie du mariage préoriginale* (1826). Thèse complémentaire pour le doctorat ès lettres présentée par Maurice Bardèche (Paris, Droz, MCMXL: tesi complementare di dottorato all'Università di Parigi).

⁶ Si vedano tutti questi scritti minori nella raccolta di cui si dirà particolarmente più innanzi: *Œuvres diverses*. Texte révisé et annoté par Marcel Bouteron et Henri Longnon. Illustrations de Charles Huard gravées sur bois par Pierre Gusman (Paris, Conard, MDCCCXXXV—MDCCCXL, in 3 tomi; essi fanno parte della collana « Œuvres complètes de Honoré de Balzac », quali numeri XXXVIII—XL e si suddividono così: I, 1824-1830; II, 1830-1835, e III, 1836-1848).

Si citino, dunque, nel t. II, la *Physiologie de la toilette* (pp. 47-52), la *Physiologie gastronomique* (pp. 62-65), la *Physiologie des positions* (pp. 400-401), la *Physiologie de l'adjoin*t (pp. 411-412) e la *Physiologie du cigare* (pp. 439-440). Quanto alla *Physiologie de l'employé*, essa si trova nel t. III, pp. 484-519 (è la più ampia fra quelle entrate nelle *Œuvres diverses*), e a pp. 610-617 c'è l'*Histoire et physiologie des boulevards de Paris*.

farebbe con le scienze naturali ⁷. Di qui, uno straordinario interesse per ogni cosa — nel senso dell'enciclopedismo del secolo XVIII — e, in conformità, una pienezza di vita, fin rigogliosa e ridondante, nell'arte narrativa. S'intende che, da buon apprendista stregone, anche l'autore della *Comédie humaine* gioca — come se avesse un gingillo letterario per le mani — con le varie « fisiologie » di sua invenzione: egli le mette sui giornali come se si trattasse d'una moda da sfruttare fino in fondo, e sia pure dietro il velo degli pseudonimi!

In queste pagine « minori » il vertiginoso, il vulcanico Balzac mescola le piccole e le grandi cose, l'osservazione della società e la bizzarria: sembra un gioco solo fatto di buffonerie ed è qualcosa di più della satira perchè mira al quadro storico. Anche questi scritterelli sono documento di una grande personalità. Si pensi alle imprese industriali vagheggiate per trovare finalmente il benessere tanto sognato: tutto è documento di una grande passione per la vita quali si rivelerà appieno in alcuni personaggi della *Comédie humaine*. C'è dunque qualcosa che trascende la curiosità letteraria. Comunque si tratta sempre di testimonianze che illustrano un autore e l'età sua.

Paginette brillanti e vivaci quelle delle già citata *Physiologie de la toilette*. Interessa subito il primo articolo: *De la cravate, considérée en elle même et dans ses rapports avec la société et les individus*.

Una degna epigrafe comincia col disporre l'animo del lettore: « Une cravate bien mise répand comme un parfum exquis dans toute la toilette; elle est à la toilette ce que la truffe est à un dîner » ⁸. L'autore (che firma E. B. sulla « Silhouette » del

⁷ Nel predetto t. X della *Comédie humaine*, ed. Bouteron — nella stessa sezione *Études analytiques*, dove è inserita la *Physiologie du mariage* — sono messe subito dopo (alle pp. 896-1050) le *Petites misères de la vie conjugale*, che all'opera famosa si riallacciano per un metodo sociale veramente ispirato alla « fisiologia » cara all'autore.

⁸ *Œuvres diverses*, t. II, p. 47

Abbiamo verificato il testo dell'articolo — da cui faremo ampie citazioni secondo il testo dell'editore Conard — sul periodico, dove comparve per la prima volta: « La Silhouette » [in copertina] *Journal des Caricatures, Beaux Arts, Dessins, Mœurs, Théâtre etc.*, 2° volume [1830], pp. 83-85.

Nell'esemplare della B. N. — collocazione: Z. 5142 — non risulta la data da noi citata per il numero. Nell'indice si legge: « 11° livraison ».

3 giugno 1830: e siamo quindi ai prodromi d'una nuova rivoluzione), comincia, in modo perentorio, con una vera disquisizione:

La Révolution fut pour la toilette, comme pour l'ordre civil et politique, un temps de crise et d'anarchie; elle amena pour la cravate en particulier un de ces changements organiques qui viennent, à des siècles d'intervalles, renouveler la face des choses. Sous l'ancien régime, chaque classe de la société avait son costume; on reconnaissait à l'habit le seigneur, le bourgeois, l'artisan. Alors, la cravate (si l'on peut donner ce nom au col de mousseline et au morceau de dentelle dont nos mères enveloppaient leurs cous) n'était rien qu'un vêtement nécessaire, d'étoffe plus ou moins riche, mais sans considération, comme sans importance personnelle. Enfin les Français devinrent tous égaux dans leurs droits, et aussi dans leur toilette, et la différence dans l'étoffe ou la coupe des habits ne distingua plus les conditions. Comment alors se reconnaître au milieu de cette uniformité? Par quel signe extérieur distinguer le rang de chaque individu? Dès lors était réservée à la cravate une destinée nouvelle: de ce jour, elle est née à la vie publique, elle a acquis une importance sociale; or elle fut appelée à rétablir les nuances entièrement effacées dans la toilette, elle devint la critérium auquel on reconnaîtrait l'homme comme il faut et l'homme sans éducation.

En effet, de toutes les parties de la toilette, la cravate est la seule qui appartienne à l'homme, la seule où se trouve l'individualité... ⁹.

Segue una piccola disquisizione, che non si può riassumere tanto è ricca di battute frizzanti, di curiosità e anche di ragionamenti assennati nel loro stesso tono paradossale. Ma interessa citare quanto si legge verso la fine dell'articolo. È un passo che permetterà di riesumare un piccolo problema bibliografico, e quindi il suo interesse non sarà disprezzabile. La prima parte della nostra citazione mantiene naturalmente un brio degno di nota in sè e per sè, ma — col suo trapasso alla seguente parte, dove si cita un già misterioso baron de l'Empesé — si permette un nuovo discorso: tutto documentario e preciso come un resoconto. Eccolo.

... la cravate ne vit que d'originalité et de naïveté; l'imitation, l'assujettissement aux règles la décolorent, la glacent, la tuent. Ce

⁹ *Œuvres diverses*, t. II, p. 47.

n'est ni par étude ni par travail qu'on arrive à bien; c'est spontanément, c'est d'instinct, d'inspiration que se met la cravate. Une cravate bien mise, c'est un de ces traits de génie qui se sentent, s'admirent, mais ne s'analysent ni s'enseignent. Aussi, j'ose le dire avec toute la force de la conviction, la cravate est romantique dans son essence; du jour où elle subira des règles générales, des principes fixes, elle aura cesse d'exister.

Et cependant, il s'est trouvé de par le monde un baron de l'Empesé qui a publié l'*Art de mettre sa cravate*! *Art et cravate*, voilà de ces mots qui hurlent de se voir accouplés. Quelle confusion d'idées, et comme on juge un homme par un pareil trait! Aussi, faut-il le voir, ce Baron de l'Empesé, avec son col en pointe, sa cravate droite comme un carton, son nœud sec et plat, les bouts ramassés en avant et attachés avec une épingle, enfin tout ce qui se peut imaginer de plus *rococo*. Et son livre! c'est à faire naître un ris inextinguible. Des divisions, des séparations de genres, des classifications, des prohibitions, toute une législation aristotélique, un véritable Code à la Boileau... Voilà comme on prépare des entraves au génie; comme on l'émaillote des langes de la routine; comme on fournit des arguments et des textes à la médiocrité; comme on pervertirait le goût public, s'il ne se trouvait des esprits fermes pour braver de ridicules obstacles, pour marcher en avant d'un pas assuré, et maintenir la cravate dans sa liberté native et dans son éclat ¹⁰.

Ora questo brano, come se fosse stato scritto per antifrasi, ha fatto pensare a più d'uno ¹¹ che l'*Art de mettre sa cravate*

¹⁰ *Œuvres diverses*, t. II, p. 49.

¹¹ Chi scrive le presenti note aveva creduto alla possibilità di attribuire l'*Art de mettre sa cravate* a Balzac e in tal senso ne aveva parlato la prima volta in « Letteratura », di Firenze, n. 5 — a. II, n. 1 —, Gennaio-Marzo 1938, pp. 149-154. Torna sulla questione e ripresenta l'argomento con nuovi dati nel presente saggio rielaborato e corretto. (Come nella sua prima pubblicazione gli è caro ricordare che Carlo Ludovico Ragghianti, fin dagli anni studenteschi di Pisa, gli aveva data la trascrizione dei titoli e dei dati editoriali de l'*Art de mettre sa cravate*, in terza edizione, desumendoli dal saggio *Balzac as Printer*, by E. Beresford Chancellor, in « The Connoisseur », LXXIII, 1925, p. 138 sgg.).

Si aggiunga, per curiosità, l'anonimo trafiletto editoriale delle « Nouvelles littéraires » n° 1387, 1^{er} Avril 1954, p. 7:

CRAVATES

« Une récente présentation a montré que la mode est aux cravates claires. Les organisateurs devraient bien faire réimprimer cet opuscule rarissime, et si

fosse dovuta allo stesso Balzac: tanto più per il fatto che l'opuscolo usciva dichiaratamente dalla sua tipografia situata, a Parigi, nella viuzza che oggi si chiama rue Visconti ed è celebre per la casetta in cui morì il Racine.

Si prenda in mano detto opuscolo in una delle sue edizioni (le prime cinque, nel solo anno 1827, uscirono proprio dalla tipografia del nostro Balzac)¹². Ecco il titolo, ispirato giocondamente a quelli delle fisiologie di moda:

L'Art / de mettre / sa cravate / de toutes les manières connues et usitées / enseigné et démontré / en seize leçons / précédé / de l'histoire complète de la cravate, depuis son origine jusqu'à ce / jour, de considérations sur l'usage de cols, de la / cravate noire et de l'emploi des foulards / par le B^{on} Emile de l'Empesé. / Ouvrage indispensable à tous nos fashionables / Orné de trente-deux figures explicatives du texte, / et du portrait de l'auteur.

« L'art de mettre sa cravate est
à l'homme du monde ce que
l'art de donner à dîner est
à l'homme d'État. »
(Pensée jusqu'alors inédite)

Troisième édition

Paris,

à la Librairie Universelle

Rue Vivienne, n. 2 bis, au coin du passage Corbert,

amusant, qui parut en 1837 et qui apprenait *L'Art de mettre sa cravate de toutes les manières connues et usitées*, par le baron Émile de l'Empesé, sous le masque de qui certains crurent (à tort) reconnaître Balzac. On y lisait en épigraphe:

« *L'art de mettre sa cravate est à l'homme du monde ce que l'art de donner à dîner est à l'homme d'État* ».

La data 1837 è, per errore, in luogo di 1827 (come sembra più evidente) o si riferisce a una delle varie edizioni.

¹² Si veda intanto QUÉRARD, *Les supercheries littéraires dévoilées*², t. I, 1869, col. 1236: « EMPESÉ (le baron Émile de L'), ps. [Marc HILAIRE, connu sous le nom de Marco Saint-Hilaire], *L'art de mettre sa cravate* [etc., etc.]. » con l'indicazione: « Il existe trois autres éditions faites dans la même année », e col rinvio a Strop e l'annotazione: « Cette facétie a été aussi attribuée à M. Michel Chevalier et à Balzac. » Si consulti quindi il t. III, 1870 col. 735, con: Strop (M. et M^{me}) Émile Marco de SAINT-HILAIRE, *Manuel complet de la toilette, ou l'Art de s'habiller avec élégance et méthode, contenant l'Art de mettre sa cravate, démontré en 30 leçons*, Paris, Palais-Royal, Galerie de bois, n° 233, 1828, in-18.

Et chez tous les marchands de cravates, de cols et de
foulards le plus en vogue de la capitale.
1827 ¹³.

Si notino i riferimenti editoriali, dei quali può soprattutto interessare l'allusione satirica all'*Essai sur l'indifférence en matière de religion* del Lamennais:

SOUS PRESSE

du même auteur

L'art de payer ses dettes et de satisfaire ses créanciers / sans déboursier
un sol.

1 vol. in-18 de 220 pag.

(Ce volume sera mis en vente dans les premiers jours du mois prochain).

POUR PARAÎTRE INCESSAMMENT

De l'indifférence en matière de cravate.

1 vol. in-18.

L'art de ne jamais déjeuner chez soi et de dîner tous les jours chez
les autres.

1 vol. in-18.

L'art de recevoir des étrennes et de n'en pas donner.

1 vol. in-18.

Imprimerie de H. Balzac, Rue des Marais S. G. ¹⁴, N. 17.

Un documento di questa natura attrae sempre la curiosità di un lettore dei nostri giorni, anche se la moda di pubblicazioni del genere sembra passata (solo per dar luogo ad altre, naturalmente). Una tale vivacità, così piena di *verve* nelle inven-

¹³ Seguiamo quale tipica la terza edizione secondo i dati fornitici, come abbiamo detto, da C. L. Ragghianti. L'elenco delle poesie dell'A. è più completo.

Per l'edizione originale ci riferiamo all'esemplare della B. N.: Rés 8°. Li ¹¹ 13 (con ritratto e tavole). Nell'elenco delle opere, per quanto era « pour paraître incessamment », si segnalavano solo *L'art de ne jamais déjeuner chez soi* e *L'art de recevoir des étrennes*. (Il ritratto dell'autore — con la leggenda: « M^r Émile Baron de l'Empesé » — si trova in controfrontispizio).

Esemplari di ulteriori edizioni nella B. N.: del 1827, una II ed. (8°. Li¹¹. 13. A) con ritratto e tavole; con l'indicazione « cinquième édition » (8°. Li¹¹. 13 [lettera] B); del 1828 (idem, alla lettera C) e del 1831 (idem, alla lettera D).

¹⁴ Cioè: Saint-Germain.

zioni delle nuove cicalate dei tempi del *dandysme*¹⁵, offre lo spunto a qualche osservazione.

La prima potrebbe essere questa. Chi è il barone de l'Empesé? Forse è uno pseudonimo? Sembra di sì a prima vista. Che si tratti di Balzac, come è stato detto più volte? Nulla di più sicuro ai nostri giorni che affidarsi alla pubblicazione dell'articolo del Balzac già in parte riportato — *De la cravate*, con quel che segue — nella magnifica edizione delle *Œuvres diverses* (nella collana delle « *Œuvres complètes* » del romanziere): una nota delucidativa fa l'affar nostro. (Il testo è stato rivisto e annotato da Marcel Bouteron e Henri Longnon con l'aiuto di vari collaboratori). Così si commenta nell'autorevole edizione per l'*Art de mettre sa cravate*: « Ce petit volume in-12 a été tiré au moins à onze éditions, dont les cinq premières, parues en 1827, furent imprimées per Balzac, imprimeur, rue des Marais - Saint-Germain (17, rue Visconti). On remarqua l'intercalation dans ce petit volume du passage consacré à la cravate dans la *Physiologie de la toilette* de Balzac, après suppression des lignes ironiques consacrées au baron de l'Empesé. L'auteur de l'*Art de mettre sa cravate* est vraisemblablement un ami de Balzac, Marco Saint-Hilaire ». In nota si avverte per questo commento: « Renseignements fournis par notre ami Maurice Serval, balzacien »¹⁶.

Marco de Saint-Hilaire, chi era costui? Intanto i bibliofili si sono affidati ai tesori della Bibliothèque Nationale di Parigi ed ai suoi servizi d'informazione. Uno strumento ottimo (anche se qua e là perfezionabile, come sempre dicono i suoi fedeli) è il *Catalogue général des livres imprimés*, sezione *Auteurs* (che,

¹⁵ Sempre utile, a questo riguardo, è il libro di Jacques BOULENGER, Sous Louis-Philippe: *Les Dandys*. George Brummel, esq. — Le comte d'Orsay — « Milord Arsouille » — Eugène Sue — Barbey d'Aurevilly, etc. Avec une préface de Marcel Boulenger. Nouvelle édition augmentée de plusieurs portraits et de documents inédits (Paris, Librairie Société d'Éditions Littéraires et Artistiques: Librairie Paul Ollendorff, s. a.).

Si veda — nel commento alla *Physiologie de la toilette* (*Œuvres diverses*, t. II, 689) — l'osservazione che Balzac « avait des prétentions au dandysme et cet article n'est pas le seul qu'il ait consacré à ce sujet ». Si rimanda quindi all'*Étude de mœurs par les gants* e al *Traité de la vie élégante*, rispettivamente al t. I delle stesse *Œuvres diverses*, pp. 207-210 (apparso sulla « Silhouette » il 9 gennaio 1830) e al t. II, pp. 152-185 (pubblicata dalla « Mode » dei giorni 2, 9, 16, 23 ottobre e 6 novembre 1830): lo scritto è incompiuto.

¹⁶ BALZAC, *Œuvres diverses*, t. II, p. 689 e n.

per ora, è l'unica della serie). Nel tomo 94^o, del 1929, col. 702, sotto L'EMPESÉ (Émile de) si leggeva: « Pseud. de MARCO de SAINT-HILAIRE (Émile) ». Un rinvio bello e buono. Si passa quindi al t. 106^o, del 1931, col. 244: « MARCO de SAINT-HILAIRE (Émile). — Voir SAINT-HILAIRE (Émile Marco de) ». Finalmente ecco il t. 160^o, del 1940, coll. 772-786, con le opere del poligrafo in questione: « SAINT-HILAIRE (Émile, Marc, Hilaire, dit Émile Marco de), pseud. Evariste Dillot, le chevalier de Mangenville, le B^{on} Émile de l'Empesé, M. et M^{me} Stop. Modeste Agnèse ».

Si lascino da parte le innumerevoli opere ed operette di questo fecondissimo scrittore di cose più o meno d'occasione, vero pubblicista che stava con la moda e, di bizzarria in bizzarria, faceva l'affar suo. E non si badi ad altri pseudonimi.

Basta restare sostanzialmente all'elenco delle opere annunciate all'apparizione dell'*Art de mettre sa cravate*. Con titoli più o meno simili esse sono regolarmente apparse per le stampe: *L'art d'obtenir des étrennes et de n'en pas donner*¹⁷; *L'art de ne jamais déjeuner chez soi*¹⁸ e *L'art de payer ses dettes*¹⁹. Sono tutti opuscoli dello stesso anno: 1827. Ci sarebbe anche *L'art de fumer et de priser*²⁰ che gli attribuisce Barbier.

¹⁷ *L'art d'obtenir / des étrennes / et / de n'en pas donner / à l'usage / de toutes les classes de la société; / Par un habitué de cette coutume* (Paris, Librairie française et étrangère, Palais-Royal, Galerie de bois, N. 233, 1827). B. N.: 8°. Li¹⁹. 8. (Si noti per curiosità come l'autore citi, a p. 12, Geoffrey de Sainte-Hilaire!).

¹⁸ *L'art de ne jamais déjeuner chez soi et de dîner toujours chez les autres* [...] par feu M. le Ch^{er} de Mangenville [...] (Paris, Librairie Universelle, 1827). B. N.: 8°. Li⁵. 106.

¹⁹ *L'art de payer ses dettes*, di pp. 140 (che sarà più avanti descritto). Esemplare nella B. N.: 8°. Li⁵. 107 (e altro esemplare alla lettera A), e Rés. 8°. Li⁵. 107.

Il *Catalogue général des livres imprimés de la Bibliothèque Nationale*, sez. Auteurs, t. cit., col 774, dice: « Attribué soit à E. Marco de Saint-Hilaire, soit à Balzac ».

Una seconda edizione, pure del 1827, si trova alla B. N.: 8°. Li⁵. 107. A.

²⁰ *L'art / de / Fumer et de Priser / sans déplaire aux belles / enseigné en 14 leçons / avec une notice étymologique, historique et lyrique / sur le tabac, la tabatière, la pipe et le cigare, / Par deux marchands de tabac, / qui ont mangé leur fonds.* (Epigrafe: « Le nez a été fait pour les lunettes et la prise / comme la bouche pour les baisers et la pipe ». *Pensée nouvelle et inédite*) (Paris, Chez les marchands de nouveautés, Et tous les marchands de tabac et de tabatières les plus avantageusement connus dans la capitale, 1827). B. N.: S. 22618.

Dice il *Catalogue général*, predetto, t. cit., col. 773: « Par E. Marco de Saint-Hilaire, d'après Barbier ». E difatti BARBIER, *Dictionnaire des ouvrages anonymes*.

Per *L'art de réussir en amour* ²¹, oggi si pensa che non sia suo. E — fra scritti che mostrano una ricerca di successo pubblicitario nel campo dell'erotica — si citi solo la *Biographie des nymphes du Palais-Royal et Autres quartiers de Paris*; par MODESTE AGNÈSE, l'une d'elles Revue et mise en ordre par l'auteur de la *Biographie dramatique* ²²: è del 1823. Ma ancora si menzioni la *Physiologie du troupier* per Émile Marco de Saint-Hilaire, Vignettes par Jules Vernier (vignetta), del '41 ²³. Questo titolo ci richiama il termine « physiologie » il quale di tanto mal fu madre per quella moda così curiosa, fin che nacque la più celebre di tutte le fisiologie dell'epoca: la *Physiologie du mariage par une jeune célibataire* — nel dicembre 1829 — Si trattava, cioè, del nostro Balzac, al quale nessuno può aver impedito di prendere il suo bene dove lo trovava: nella varia pubblicistica del momento.

Quel Marco de Saint-Hilaire era un curioso soggetto! (Il guaio è forse questo: che non era il solo!). Una nuova incarnazione, non di Vautrin, ma dell'ineffabile barone si trova in un altro allegro opuscolo di fattura santilariana: *L'art de payer*

Troisième édition, t. I, 1872, col. 289, cita l'edizione Paris, Thoissnier-Desplaces, 1827, e, con un altro rinvio bibliografico, attribuisce l'opera al nostro.

²¹ *L'art de réussir en amour* [...] ou *Nouveaux secrets de triompher des femmes, et de les fixer*, par l'Auteur de la *Biographie dramatique*. 2^e édition (Paris, Librairie française et étrangère, 1826). B. N.: R. 27012.

Il *Catalogue général*, t. cit., col. 774: « Faussement attribué à E. Marco de Saint-Hilaire, par Quérard, qui a confondu la *Petite biographie dramatique* de cet auteur avec la *Grande biographie dramatique*, par l'Ermite du Luxembourg, pseud. de Maurice Alhoy. »

²² (Paris, Librairie française et étrangère, Palais-Royal, Galerie de bois, N° 231, 1823). B. N.: 8°. Li⁵. 504.

²³ Paris, Aubert et C^{ie}, Place de la Bourse; La Vigne. Rue du Paon · S^t André, 1.-1841. In copertina (senza data), per l'illustratore, si legge solo: « Dessins par Venier ». Esemplare nella B. N.: 8°. Li⁶. 41.

Come giunta alla derrata, ricordiamo — fra i molti — un altro scritto del nostro: *Mémoires d'une célèbre courtisane Des environs du Palais-Royal, ou Vie et aventures de M^{lle} Pauline, surnommée la Veuve de la Grande Armée* (Paris, Terry, libraire-éditeur, Palais-Royal, Galerie Valois, 1833). B. N.: Y². 52455. Il *Catalogue général*, t. cit., col. 781: « Par E. d'Elicagary et E. Marco de Saint-Hilaire, d'après Barbier ». E difatti in BARBIER, *op. cit.*, t. II, 1875, col. 121, si fa il nome di Édouard d'Elicagary in collaborazione col nostro. Ecco un altro autore da tener d'occhio per ulteriori ricerche sui poligrafi dell'Ottocento francese. Quanto a Maurice Alhoy vedremo altre citazioni a proposito di illustrazioni di Gavarni.

(Si leggano, nella *Biographie des nymphes du Palais-Royal*, le pp. 114-115 appunto sulla nota Pauline).

ses dettes. Dato che il titolo è tutto un programma truffaldino, giova leggerlo per disteso. Eccolo:

L'art/de payer ses dettes/et/de satisfaire ses créanciers,/ sans déboursier un sou;/enseigné/en dix leçons/ou Manuel du Droit Commercial,/à l'usage des gens ruinés, des sollicitateurs, des surnuméraires,/des employés réformés et de tous les consommateurs sans argent./Par FEU MON ONCLE, orné/de son portrait./Le tout publié/Par SON NEVEU,/auteur de l'Art de mettre sa cravate./Deuxième édition revue et augmentée/(Epigrafe: « Plus on doit, plus on a de crédit. »/Pens. inéd. du Professeur) (A Paris, A la Librairie Universelle, Rue Vivienne, n. 2 bis, au coin du passage Colbert, 1827).

In confrontispizio c'è un disegno con *L'assemblée des créanciers*. Vi spicca la fatidica frase: « et vous ne recevrez pas un sou » (*Discours de mon oncle*). Così siamo sempre alle prese col barone. Il discorso ai creditori — che è un pezzo forte dell'opuscolo — occupa le pagine 25-31. Si parla quindi della morte del grande e tenace debitore (e morire è un modo sicuro di non pagare i debiti). C'è anche il testo della lapide. E per i posteri è segnato il giorno fatale: 22 maggio 1823. Quanto al nipote (poichè di lui ci interessiamo, psicologicamente parlando): « M. le Baron de l'Empésé a scrupuleusement rempli les dernières volontés de son Oncle. (*Note de l'Editeur*) »²⁴.

Dietro l'occhietto c'è un altro anello della catena:

POUR PARAÎTRE LE 1^{er} SEPTEMBRE:

L'art
de ne jamais déjeuner chez soi
et de
dîner toujours chez les autres,
ou manière de se faire inviter tous les jours, toute
l'année, toute²⁵ la vie, enseigné en²⁶ leçons, par
M. le chevalier de MANGEVILLE, 1 vol. in-18.

Qualche notizia sull'enigmatico autore (che gioca a rimpiattino col lettore in merito alle sue varie personalità di pubblicista) si trova nel citato buffonesco trattatello, pur esso uscì-

²⁴ *L'art de payer ses dettes*, cit., p. 28, n. 1.

²⁵ Correggiamo il « tonte » dell'originale.

²⁶ In bianco.

to — nel 1827 — dalla tipografia di Balzac: *L'art de ne jamais déjeuner chez soi*. Si noti che qui l'autore è dichiaratamente (con burlesca allusione alla funzione stessa di uno scroccone sul tipo di un Ciaccio o di un Biondello): feu M. le Ch. de Mangerville. Il compianto cavaliere era morto d'indigestione: miglior fine non poteva auspicare.

Ora in una decina di pagine preliminari — a firma: L'ÉDITEUR — si parla del barone de l'Empesé. Basterà qualche cenno.

M. le baron de l'Empesé a débuté dans la carrière des Arts et etc. etc., par livrer au public une *Théorie raisonnée de l'art de mettre sa cravate* (ouvrage qui n'a pas besoin d'éloges, puisqu'en moins de trois mois il est parvenu à sa cinquième édition).

... Quant à l'ouvrage intitulé: *De l'indifférence en matière de cravate*, que M. le baron de l'Empesé avait annoncé comme devant suivre de près sa première publication, c'est avec regret que je suis forcé d'annoncer qu'il ne paraîtra pas.

Un juste sentiment des convenances, la similitude qui existait entre cet ouvrage et celui d'un homme d'un mérite généralement reconnu, et déjà publié [e in nota: « *De l'indifférence en matières* ²⁷ *de religion*, par M. l'abbé de Lamennais »] dont le titre est assolutamente sembrabile au sien, à un mot près; la crainte de se voir accusé de plagiat, et plus encore de froisser des amours-propres chatouilleux, comme cela lui est déjà arrivé bien innocemment, l'ont engagé, dis-je, à jeter volontariamente son manuscrit au feu plutôt que le voir tomber involontariamente dans les mains de M. le substitut du procureur du Roi près la 6^e chambre de première instance [in nota: « Le Tribunal correctionnel »], quoique cet honorable magistrat soit fort indifférent en matière de cravate ²⁸.

²⁷ Sic nell'originale di questo elenco.

²⁸ Questi passi, scritti a nome dell'editore, si trovano rispettivamente alle pp. 5 e 6.

A proposito delle varie cicalate *De l'indifférence en matière de* ... sarebbe curiosa una ricerca sui periodici dell'epoca. Si veda intanto BALZAC sotto il nome di: Le Comte Alex. de B.... — *De l'indifférence en matière politique* sulla « Caricature » del 14 aprile 1831, e quindi nella silloge citata di *Œuvres diverses*, t. II, pp. 338-340. E si noti un riflesso del titolo lamennaisiano anche nell'altro scritto del Balzac, *Inconvénients de la presse en matière de coquetterie* — a firma: Alfred Coudreux — sempre sulla « Caricature », del 26 maggio 1831, e poi riprodotto nell'opera citata, t. II, pp. 377-380.

Interessante (in questa catena di pseudonimi) è una notizia: l'editore confessa di ignorare, per parte sua, la vera paternità dell'*Art de ne jamais déjeuner*, pubblicato dal barone de l'Empesé, amico del morto. Comunque dice: « Pour ma part, j'ignore s'il est bien certain que ce dernier ouvrage lui soit, comme il le dit, totalement étranger, et si feu M. le chevalier de Mangeville en est véritablement l'auteur ». Certo il problema esiste, conferma l'editore. E nondimeno, perchè struggersi tanto il cervello? « Mais sans chercher à approfondir davantage un si triste sujet, feu M. le chevalier de Mangeville (ou M. le baron de l'Empesé) ayant eu connaissance du mal, et l'ayant pris dans sa racine, consolons-nous donc en nous hâtant d'appliquer le remède qu'il nous enseigne et dont il nous donne la décomposition et les résultats bienfaisants d'une matière si simple et si persuasive à la fois ». Si chiuda questa informazione con una *Simple notice sur le Chevalier de Mangeville* e si citi pure per l'arte della gola (diremmo con Margutte) proprio un suo avo secondo la genealogia rabelaisiana: cioè Pantagruel. Però la conclusione sembra fatalmente inevitabile: « Bref; le chevalier de Mangeville mourut d'une indigestion rentrée) »²⁹.

S'intende che queste citazioni cercano di meglio illustrare il fantomatico barone, in quanto autore dell'*Art de mettre sa cravate*. Nulla di meglio che l'osservare nuove edizioni del trattatello. Ecco quindi il *Manuel complet/de/la toilette,/ou/ l'art de s'habiller/ avec élégance et méthode/contenant/L'art de mettre sa cravate, démontré en 30 leçons*. Par M. et M^{me} STOP (Epigrafe: « Il ne faut qu'un verre d'eau pour/être propre, et un coup de chapeau/pour être honnête », HENRI IV) (Paris, Chez l'éditeur, A la librairie française et étrangère, Palais Royal, galerie de Bois, n° 233, 1828)³⁰.

²⁹ Per questi passi si veda *L'art de ne jamais déjeuner chez soi*, cit. — sempre nelle presunte dichiarazioni editoriali —, pp. 12-23. (Per errore, a p. 17, è scritto « Pantagruel »).

³⁰ B. N.: 8°. Ll⁷. 12.

Nel secondo libro, *Du linge*, c'è appunto il cap. II, *De la cravate et des cols* (pp. 79-104, con le trenta maniere di mettere la cravatta). Oltre i disegni relativi a ciò — come in precedenti edizioni — si vedano i ritratti dei due autori, il signor e la signora Stop.

Dato l'incorreggibile autore si veda anche il *Traité/de toilette/à l'usage/des dames.*/Par M^{me} Emile M. de S.-H***, del 1835³¹. Una signora de Saint-Hilaire? Se tanto dà tanto, c'è da dubitarne prima ancora d'iniziare una ricerca in archivio³².

Col minuscolo filo d'Arianna d'una citazione siamo così pervenuti a stringere un po' più da vicino l'enigmatico autore de *L'art de mettre sa cravate*. Posta l'affermazione che non era il solo a saper fare il suo mestiere di poligrafo, nulla di più utile del tentativo di completare il panorama delle « fisiologie » a mezzo l'Ottocento francese. Un'indagine ridotta anche ad un solo settore riesce a fornire notizie abbastanza curiose per compensare il tempo perduto a sfogliare cataloghi: dopo tutto, si tratta di storia della cultura, sia pure in tono minore.

Il nome di « fisiologia » si ritrova nel titolo di un altro libriccino di intrattenimento giocoso:

Le joyeux chansonnier du jour des nocés. Chansons spéciales pour fêter à table, l'état et la profession des nouveaux mariés, et précédées de la Physiologie conjugale. Pot-pourri dont le texte contient le prône — La publication des bans. — Les conventions matrimoniales. — Le oui devant le Maire. — La bénédiction nuptiale. — Le repas. — La chanson de la mariée. — Celle du mari. — Le bal. — Les invités. — Le départ de la mariée, etc. par CHARLES-CHABOT (Paris, Desloges, rue Croix-des-Petits-Champs, 4, s. a., ma evidentemente 1853)³³.

³¹ Paris, Constant-Chantpie, Éditeur, Rue Saint-Denis, N° 230. Esemplare nella B. N.: V. 54157.

Si veda la Troisième édition (stesso editore, col nuovo indirizzo: Rue du Petit Carreau, 32, s. a., ma 1844). Per questa edizione — oltre il titolo del frontespizio a stampa, testè dato — si veda quello di cui nella litografia che precede il frontespizio stesso: *Traité / de toilette* (con vignetta). L'esemplare ha anche una copertina originale con l'indicazione: 1845 / Almanach / de la / toilette (e i dati editoriali). B. N.: V. 27490.

³² Lasciando da parte la restante attività del Marco de Saint-Hilaire, si citi almeno il fatto che del Sanson, giustiziere di Luigi XVI, il Balzac pubblicò le memorie appunto in collaborazione col nostro poligrafo. Si veda la notizia in *Œuvres diverses* del Balzac, t. II, p. 688, coi relativi rinvii ai cosiddetti *Souvenirs d'un paria* e ai veri e propri *Mémoires de Sanson. Texte des chapitres non publiés dans les « Souvenirs d'un paria »* (rispettivamente nel predetto tomo I, pp. 217-342 e 493-618 e note relative).

³³ B. N.: Ye. 14414 (con copertina originale).

Dietro la copertina esterna c'è un elenco non privo di interesse:

Ouvrages de M. Charles-Chabot.

Le Gil Blas du théâtre (Pseudonyme Michel-Morin) ³⁴. 2 vol. in-18.

SOUS PRESSE

Géographie gourmande ou Physiologie de l'Office et de la Salle à manger.

Un joli volume in-18, orné de vignettes.

Histoire curieuse, anecdotique, pantagruélique et véridique du parc de Maison-Lafitte.

Un joli volume portatif in-18, orné de vignettes, de culs-de-lampe et de vues des principales propriétés de cette colonie.

Il lettore è in presenza di un'altra vena faceta e tutta *gauloise* della narrativa d'intrattenimento del secolo passato. E si può anche, a modo suo, meditare su quel «pantagruélique» che permette di riallacciare tutto un mondo di storielle gioconde e brillanti al nome del Rabelais e della tradizione francese che si vuol simboleggiare nel suo nome. Anche il grande Balzac coi *Contes drôlatiques* aveva sacrificato ai mani di lui in nome di quella Francia libera e ridanciana che, dai piaceri della gola a quelli dell'alcova, brilla sempre per doti d'intelligenza, o almeno di spirito. Ora questo «spirito» serpeggia anche per le centinaia di «fisiologie» che ancora si trovano nelle biblioteche, dove nessuno pensava di fare una raccolta a scopo di studio a mano a mano che apparivano sul mercato (e anche sottobanco).

L'autore di turno è, come si vede dalla firma, Charles-Chabot. Ma, se firma in tale opera, significa che non è alle prime armi. Cerchiamo di seguire la restante attività di questo letterato di terz'ordine che fa fortuna con la penna come in altri col commercio: e, tanto per mettere le cose in regola, diciamo che soprattutto nella sua operosità iniziale (per quanto ne sappiamo) ebbe vari pseudonimi, uno più bizzarro dell'altro. Intanto è da attribuire a lui con qualche sicurezza quanto è raggruppato dalla Bibliothèque Nationale sotto il suo vero nome: Chabot (E. Char-

³⁴ B. N.: Y². 53326-53327. In quest'attività pubblicistica l'opera (*Le Gil-Blas du théâtre*, par Michel-Morin: Paris, A.-J. Dénain et Delamare, 1833, 2 voll.) meriterebbe di essere studiata a parte.

les ³⁵. L'uso francese per i nomi è stato da lui seguito quale Charles-Chabot, ma in un modo che non deve trarre in inganno per la sua vera generalità.

Il nome di « fisiologia » ci riconduce subito ad un'altra opera del nostro personaggio: *Physiologie de la première nuit de nocces*, par M. Octave de ST.-ERNEST. Précédée d'une introduction philosophique, hygiénique et morale par Morel de Rubempré, docteur-médecin de la Faculté de Paris (epigrafe in versi) (Paris, Terry, éditeur, Palais Royal, Galerie de Valois; Se vend aussi chez les principaux libraires, 1842) ³⁶. Si noti un particolare polemico: « Ne déplaie à l'auteur de la *Physiologie du mariage*, je rapporterai textuellement une parabole qu'il n'a pas dénaturé sans intentions dans son ouvrage » ³⁷. Una certa fortuna accompagnò l'opera se la ritroviamo in commercio coi seguenti contrassegni: Paris, Fruchard, éditeur, Palais Royal, Gal. des Valois; Se vend aussi chez les principaux libraires (s. a., ma evidentemente 1855) ³⁸. Il curioso è che il nominato Morel de Rubempré (cioè lo stesso autore, con tutta evidenza) ricorda — al pari che nella precedente pubblicazione — a p. V, « notre éditeur et ami, L. Terry ». Naturalmente anche se il Balzac era nel frattempo morto, la cosa non meritava una correzione. Un uso che dal Rinascimento in poi si riscontra nella produzione tipografica è quella di non aggiornare i dati ad uso del lettore provveduto.

Questa attività dello Chabot ci riporta un po' più indietro nel tempo, cioè in piena Restaurazione. Le date parlano chiaro. Il lupo perde il pelo, ma non il vizio. È il caso di confessare che sotto Carlo X un autore che firmava, come fosse uno pseudonimo, Charles Chabot (cioè « Carlo Ghiozzo ») poteva anche sembrare uno spiritoso fuori posto. Ecco quindi un altro libriccino la cui materia servirà per nuove rielaborazioni, e soprattutto per *Le joyeux Chansonnier*, già citato: *Etrennes/conjugales,/ou Contes et chansons/De Boudoir,/publiés par/CHARLES CHABOT* (Epigrafe: « Pour sujet de mes vers, en la fleur de mon âge, / J'ai cherché quelque nymphe illustre, belle et

³⁵ *Catalogue général des livres imprimés de la Bibliothèque Nationale*, sez. *Auteurs*, t. XV, 1906 (rist. 1925), coll. 1089-1901.

³⁶ B. N.: Li⁶. 93.

³⁷ *Physiologie de la première nuit de nocces*, p. 53.

³⁸ B. N.: Li⁶. 93. A.

sage ») (Paris, Librairie de Bréauté, Passage Choiseul, N° 62, s. a., ma reca 1828 nella copertina originale)³⁹. Si tratta di componimenti propri e altrui, in prosa e in verso. La prefazione intitolata *A la Beauté* (pp. 5-30) non è priva di pretese e forse vuol essere un lasciapassare letterario alla merce — quasi di contraccambio — che segue.

Una pubblicazione coeva è questa che ora indichiamo nell'edizione originale: *Grammaire/conjugale,/ou/principes généraux,/à l'aide desquels on peut dresser la femme,/la faire marcher au doigt et à l'œil,/et la rendre aussi douce qu'un mouton./Par/Un petit-cousin des Lovelaces./* (Epigrafe: « Comme c'est drôlette une femme!/Aimable sexe! ») (Paris, J. Bréauté, libraire, Passage Choiseul, N° 62. En face du Spectacle-Comte, 1827)⁴⁰.

Una nuova edizione è la seguente che aggiunge nel titolo: ...mouton/précédé/de Réflexions sur l'adultère/et sur l'infidélité/Par [ecc.] (Epigrafe citata)/Troisième édition/corrigée, augmentée et ornée du portrait de l'auteur (Paris, Bréauté, libraire-éditeur, Passage Choiseul, N°s 60 et 62, en face du Théâtre Comte, s. a., ma ancora 1827, ed in copertina con l'aggiunta: Peytieux, librairie, Rue Chanoinesse)⁴¹.

Queste operette possono interessare anche lo storico della letteratura per il fatto che riconducono senza fatica al mondo del Balzac. Si pensi solo alle *Petites misères de la vie conjugale*, del 1842. Dalla *Physiologie du mariage* (del 1829 con successive ristampe) non molti anni erano passati e già il « genere » pululava con mille ramificazioni. Gli stessi bibliofili non distinguono agevolmente nel mercato i *Contes drôlatiques*, la corrente rabelasiana e le varie « fisiologie » dell'epoca. Si tratta di un unico filone di interessi. Perfino Stendhal, ad un certo momento, chiamò *physiologie* il suo *De l'amour*.

Per non addentrarci in un campo molto ambiguo sia per le difficoltà della ricerca sia per lo scarso valore letterario che si può attribuire a opuscoli più o meno clandestini, basti esamina-

³⁹ B. N.: Y°. 17413 (con copertina originale).

⁴⁰ B. N.: R. 37989 (con copertina originale).

Ci permettiamo di rimandare al nostro saggio *I consigli bibliografici (e politici) d'una « Grammaire conjugale » del 1827*, pubblicato sul presente periodico, N. S., vol. X, 1957, pp. 82-100.

⁴¹ B. N.: R. 37590 (con copertina originale).

re, fra i vari manuali specializzati, almeno *La bibliographie jaune précédée d'une dédicace à tous aulcuns qui ne sont pas jaunes, d'un prologue d'Alcofribas et d'une étude historique et littéraire sur le jaune conjugal depuis sa découverte jusqu'à nos jours*. Titolo che è già un programma (e c'è, quindi, dell'altro) ⁴². Questo manuale è del 1880, e reca pertanto sul *cocuage* — il suo argomento specifico — una massa più completa di notizie nel campo librario. Il Rabelais passa così per «grand oncle de l'Authheur» ⁴³ e costui, come si desume dalla vignetta editoriale, è quell'Antoine Laporte che, per violente affermazioni di moralismo, diede noie perfino a Émile Zola! ⁴⁴ Di un simil personaggio sono da tener presenti anche i giudizi sulle cose più notevoli: il suo punto di vista merita qualche interesse. Cominciamo *ab Jove*, cioè dal Balzac.

Si veda per la *Physiologie du mariage, ou Méditations de philosophie éclectique sur le bonheur et le malheur conjugal* un primo cenno del catalogo a p.36, sotto: BALZAC (Honoré de):

Pot-pourri drôlatique et spirituel sur les infortunes conjugales, souvent réimprimé, il le mérite. Je ne cite pas les *Contes drôlatiques*, ses gouailleries les meilleures et ses plaisanteries les plus gaULOISES ont pour objet les piperies des femmes et les accidents du ménage.

Ma a p. 81 il libraio, che dimentica la precedente segnalazione e registra il titolo dell'opera (per errore sotto: *Physiologie* [sic] ecc.), così aggiunge:

Le grand écrivain a mis, dans chaque trait de cette étude anatomique du cœur humain, le rire fin et mordant qui éclate si souvent dans ses contes drôlatiques: c'est le maître, mais malin et frondeur.

⁴² A Cocupolis et à Paris, 43^{ter}, rue des Saint-Pères, 43^{ter}, 1830.

⁴³ *La biographie jaune* cit. pp. III-V, *Prologue d'Alcofribas, grand oncle de l'Authheur*. (Si noti che questo autore si firma: J. Joseph Cornutus e si rivolge alle «gens de Cornipolis» nella *Dédicace à tous aulcuns qui ne sont pas jaunes*, alle pp. I-II, ma anche scrive una *Post-face rose après dédicace jaune*, a p. [105]).

⁴⁴ Per qualche notizia si può vedere il nostro *Avviamento allo studio della lingua e della letteratura francese* (Milano, Marzorati, 1955), p. 1066. In quella *Bibliographie jaune* si parla di Zola e, in genere, dei naturalisti, alle pp. XIX-XXVIII, *Le cocuage moderne ou cocuage-femelle*.

Veniamo quindi a due pezzi rari nella bibliografia sull'argomento. Sarà bene (data la sua specializzazione) stare alla descrizione e al commento del Laporte.

Costui riporta a p. 80 del suo libro:

PHYSIOLOGIE du cocu par un vieux célibataire (Allec). Paris, s. d., in-32, 128 pp., fig.

Rare, un cocu s'y reconnaîtrait sans se facher, que dis-je? il rirait de sa propre image, tant il est peint avec finesse et gaité.

Dove è da notare il riferimento al « jeune célibataire » con cui il Balzac mandò fuori la sua *Physiologie du mariage* (ma curiosamente il bibliofilo, all'indicazione del capolavoro, mette solo la paternità). E si veda a p. 81:

PHYSIOLOGIE du prédestiné, considérations biscornues, par une bête sans cornes. Paris, Bocquet, 1841, in-24 de 128 pp., figures s. bois de Gagniet.

Brochure pleine d'historiettes de cocuage contées spirituellement et illust. de grav. gaies et drôles, complétant bien le texte. L'auteur, bête sans cornes, prévient que la femme en défendra la lecture au mari, pourquoi? Le mari défend bien à la femme de le prédestiner, et pourtant elle n'a que plus d'envie de s'accorder ce plaisir. *Ineluctabile fatum*.

Questa descrizione parla di « gravures gaies et drôles complétant bien le texte ». Particolare che merita un commento al riguardo. Se *scripta manent*, a maggior ragione sono conservate quelle pubblicazioni occasionali, che, illustrate da artisti, superano l'interesse contingente. Esse hanno una voce assai più durevole del frizzo che allude ad un motivo contemporaneo, destinato ad essere dimenticato nel giro di pochi giorni. Si pensi alla celeberrima *Physiologie de la poire* del 1832. In questo acre *pamphlet* contro Luigi Filippo la « pera » (cioè la testa del sovrano molto rassomigliante — in una caricatura — al frutto) è un vero capolavoro di Gavarni.

Si è rivista questa simbolica pera in una recente mostra del disegnatore alla Bibliothèque Nationale ⁴⁵, dove un in-

⁴⁵ Si veda il catalogo della BIBLIOTHÈQUE NATIONALE, *Gavarni* (Paris, [Presses Artistiques], 1954, con prefazione di Julien Cain, administrateur général della Biblioteca stessa, e con uno studio introduttivo sul Gavarni scritto da Jean Vallery-
[sic] ecc.) così aggiunge:

tero settore era appunto dedicato a « L'illustrateur de 'Physiologies' (1841-1842 et 1843) ». Basterà riportare la premessa di questa parte del catalogo per ritrovarci nell'argomento a cui stiamo dedicando le nostre note: « 'C'est, disaient les Goncourt, dans les nombreuses *Physiologies* illustrées par lui qu'il faut aller chercher l'invention, l'esprit, l'enlevé de son illustration qui ressemblent à des croquetons galopant à travers tout le livre'. Nous en montrons ici un ensemble qu'on aurait pu compléter par *Les Français peints par eux-mêmes* »⁴⁶.

Basterà, quanto all'elenco, riportare i dati essenziali coi titoli in modo da mostrare al lettore la varietà di queste pubblicazioni di svago, ma non prive di valore per la storia del costume. Ecco i titoli⁴⁷.

Physiologie de la lorette, di Maurice Alhoy (1841);

Physiologie de la grisette, di Louis Huart (1841, riedito 1850 e 1869);

Physiologie de la femme, di Ét. de Neufville (1841, riedito 1842);

Physiologie de la femme honnête, di Ch. Marchal (con illustrazioni non solo di Gavarni, ma anche di Daumier, Monnier, Traviès et Meissonier: 1841);

Physiologie de l'écolier, di Ed. Ourliac (1841; riedito, sotto il titolo *L'écolier*, 1850; riedito ancora nel 1869);

Physiologie du musicien, di A. Cler (illustrazioni anche di Daumier, Janet-Lange e Valentin, incisioni di Fauquignon: 1841: riedito, sotto il titolo *Le musicien*, 1850, riedito ancora 1869);

Physiologie du provincial à Paris, di P. Durand (1841: riedito, sotto il titolo *Le provincial à Paris*, 1850; riedito ancora 1869);

Physiologie du rentier, di Balzac e A. Frémy (illustrazioni incise con Lavieille, Loiseau e Gagniet: 1841);

⁴⁶ Gavarni cit., p. 39.

⁴⁷ Gavarni cit., pp. 39-40, ai nn. 129-144. Ogni pubblicazione reca, nel catalogo, la collocazione nella B. N.

Per la *Physiologie de la poire* di Félicien Peytel e per l'affare che concerne questo personaggio, si veda il catalogo cit., p. 63, n. 341 e *passim*.

Physiologie de la portière, di J. Rousseau (illustrazioni con Daumier: 1841);

Physiologie du tailleur, di Louis Huart (1841);

Physiologie de l'usurier, di Ch. Marchal (illustrazioni con Daumier, Monnier e Traviès: 1841);

Physiologie de l'Anglais à Paris, di Ch. Marchal (illustrazioni con Daumier, Monnier, Traviès, Baillot e Meissonnier: 1842);

Physiologie du chicard, di Ch. Marchal (illustrazioni con Daumier, Traviès e Monnier: 1842);

Physiologie du débardeur, di Maurice Alhoy (1842);

Physiologie des desmoiselles de magasin (illustrazioni con Daumier, Travès e Monnier: 1842);

Physiologie du lion, di F. Deriège (illustrazioni con Daumier: 1842).

Un elenco a non finir più! e nondimeno qui non c'è che una piccola traccia di una vasta documentazione⁴⁸. Scritti o illustrazioni: tutto denota un nuovo modo di osservare la società. Sotto il pittoresco c'è qualcosa (il « tipico ») per definire l'uomo. La stessa letteratura accoglie più di un motivo che sembrava destinato alla sola produzione d'intrattenimento. In fondo c'era una grande esigenza: quella della scienza moderna. Fisiologie varie, realismo, naturalismo, positivismo: tutto è segno di un mutamento negli spiriti. Comunque siamo di fronte ad una crisi del romanticismo vero e proprio. Non per nulla nel 1857 il Sainte Beuve poteva dire a proposito del Flaubert e della sua *Madame Bovary*: « ...en bien des endroits et sous des formes diverses, je crois reconnaître des signes littéraires nouveaux: science, esprit d'observation, maturité, force, un peu de dureté. Ce sont les caractères que semblent affecter les chefs de file des

⁴⁸ Per la fortuna di tali scritti nel nostro tempo (compresa la *Physiologie de l'employé* del Balzac) si veda, per fare un esempio recente, il catalogo di vendita de'lo Studio bibliografico LI-DI-S (di Milano), del luglio 1956, al n° 284: « PHYSIOLOGIE du Musicien, de l'Employé, du Debardeur, du Théâtre, du Bourgeois, de la Lorette. Paris, Lavigne, 1841-42. Sei volumetti in 32°, br., cop. orig. Con le ill. di Gavarni, Monnier, Daumier, Trimolet, etc. Non comuni. Al fascicolo L. 800 ».

générations nouvelles. Fils et frère de médecins distingués, M. Gustave Flaubert tient la plume comme l'autre le scalpel. Anatomistes et physiologistes, je vous retrouve partout! »⁴⁹.

Da Balzac siamo partiti e a Balzac ritorniamo. Altro scopo non aveva la presente divagazione. Si trattava di illustrare, con qualche operetta di autore oggi dimenticato (le varie « fisiologie », fra cui almeno una già attribuita al Balzac stesso) e con qualche variazione pubblicistica (sui casi del matrimonio e simili), un titolo celeberrimo come quello di *Physiologie du mariage*. E, del resto — più che, di solito, non si faccia nelle storie letterarie —, si è anche offerto il modo di vedere la fortuna di un termine. « Fisiologia » ha ormai fatto il suo cammino, e desunto dal linguaggio dei medici, a esso ha fatto ritorno definitivamente. Anche l'opera del Balzac conserva il « colore del tempo »

Certo è sintomatico vedere la firma di Balzac come tipografo proprio con l'*Art de mettre sa cravate*; ma non si nasconda che la lettura di giornali (quali « Le voleur » o « La silhouette »), a cui lo scrittore collaborava con « pezzi vari », è parimenti istruttiva. Si tratta di una vastissima attività di pubblicista: si dica « per bisogno », ma si aggiunga « per insopprimibile desiderio di vita » (e questo anche sotto l'aspetto dell'informazione e della nota di varietà). Si noti nel Balzac quel considerare la scienza come un nuovo elemento di dominio e di lotta, ma anche quel valersi di opere di altri autori (sia pure sotto veste di satira o di spunto cronistico) per stendere un proprio lavoro. Già articoli vari raccolti nelle *Œuvres diverses* lo stanno ad indicare. Perciò un titolo quale quello della *Physiologie du mariage* è una significativa presa di posizione in un settore che non era ancora comune a tutti. Si ricordi altresì quel considerare, con occhio curioso, la moda e l'eleganza: ed è anche questa una caratteristica della nuova arte dello scrittore, pittore della realtà. Per deformatore che sia delle cose (tanto che si è

⁴⁹ SAINTE-BEUVE, *Madame Bovary*, nel « Moniteur » del 4 maggio 1857 e quindi nelle *Causeries du lundi*, t. XIII, p. 363. Per comodità si veda l'ampia antologia *Les grands écrivains français par SAINTE-BEUVE. Études des « Lundis » et des « Portraits » classées selon un ordre nouveau et annotées par Maurice Allem*, [t. XV], XIX^e siècle. Les romanciers, II, Mérimée - George Sand - Fromentin - Flaubert - Edmond et Jules de Goncourt (Paris, Garnier, 1927, pp. 165-183: il passo è appunto alle pp. 182-183).

parlato di un Balzac « visionario », dal Baudelaire al Curtius), l'orchestratore dei duemila personaggi della *Comédie humaine* mostra di aver l'occhio degno d'un dagherrotipo. Nulla sembra sfuggire al suo obbiettivo. Di tutto tien conto, dalla screpolatura d'un muro alla muffa d'un mobile al timbro di voce d'un personaggio. Solo Proust avrebbe avuto tale acutezza di introspezione nella maniera di rendere gli ambienti e nell'interpretarli come naturale sfondo degli eroi della sua *Recherche*. E anche egli sarebbe stato un perfetto « cronista » della sua società. (E s'intende che qui noi parliamo del canovaccio del suo mondo narrativo, non della sua arte).

Per restare al Balzac, si pensi ancora al modo con cui egli considera i vestiti dei suoi personaggi (e appunto anche Proust lo segue su questo terreno). C'è qualcosa che sa dell'atteggiamento di un pittore. A volte non si sa dove cessa l'uno e comincia l'altro. C'è veramente un modo « drôlatique » di concepire l'attività letteraria. Senza nascondere che non sarebbe male vedere nell'idea che animava le stesse ricerche del nostro « dottore in scienze sociali » un motivo che lo spingeva a entusiasmarsi per gli inventori e, quindi, perfino i creatori di mode!

Dopo il brano già citato a riguardo del barone de l'Empesé e del suo *Art de mettre sa cravate*, si legga il finale del *De la cravate*, già presentato come primo pezzo della nota *Physiologie de la toilette*. (Lo scrittore aveva citato quanti con fermezza volevano mantenere « la cravatta nella sua libertà natia e nel suo splendore »).

Parmi eux, nous citerons un seul exemple, qui est des plus illustres, et qu'il sera toujours honorable de suivre. M. le prince de R*..., aujourd'hui archevêque et cardinal, fut long-temps le gloire de la cravate. Vous ne l'eussiez pas vu défaire, essayer, recommencer à plusieurs reprises le nœud d'une même cravate. Il mettait dans cette partie de la toilette une ampleur, un grandiose qu'un petit esprit ne saurait comprendre. Vingt cravates étaient préparées devant lui; il en prenait une, la mettait à son cou et la nouait d'une main sûre qui ne connaissait pas l'hésitation. Le nœud lui déplaisait-il? il jetait la première cravate, en prenait une autre. Quelquefois, il en essayait jusqu'à dix, quinze, avant d'être satisfait de son œuvre; car la cravate, expression de la pensée comme le style, est souvent rebelle comme lui. Mais, quand il était parvenu à reproduire dans sa cravate ce type sans pareil qu'il avait dans l'esprit, on admirait, on s'extasiait. Son âme était

passée dans le tissu léger, et s'y manifestait tout entière. On y voyait cette aisance, cette liberté d'esprit, sans laquelle il n'est pas d'originalité, et surtout cette chaleur d'âme, ce feu brûlant qui se développa plus tard en zèle religieux, et devint une vocation au cardinalat ⁵⁰.

Si tratta del cardinale di Rohan, che fu pari di Francia, ciambellano di Napoleone, colonnello di cavalleria sotto la Restaurazione e morì nel 1833 arcivescovo di Besançon a soli quarantacinque anni. Un personaggio ben noto nel 1830, quando lo scrittore — a firma: E. B. — stava intrattenendo i lettori su vita, morte e miracoli della cravatta! ⁵¹.

Eppure per tornare a questa cravatta aveva molte ragioni dalla sua Ernst Robert Curtius ad affermare ⁵² che la moda e l'eleganza non sono state amate dal Balzac per se stesse, ma perchè esse sono cose che non si ripetono, cose che vibrano come esseri viventi, perchè sopra una moda capricciosa e sorridente sono una trasposizione della lotta patetica e violenta a cui si stanno dando le nuove forze di un'epoca. Qui bisogna cercare, soggiunse, l'ultima ragione psicologica del dandysmo del Balzac, l'origine dei suoi *feuilletons*, sulle mode come su dei nonnulla, di tutte quelle « fisiologie » della cravatta e del sigaro, dello spuntino, del guanto, come di quel « Trattato della Vita elegante », insomma di tutte quelle piccole divagazioni dove si mescolano così curiosamente la frivoltà e la pesantezza e dove il Balzac tenta di analizzare la modernità del suo tempo. Tutti questi particolari hanno una gran funzione nella *Comédie humaine*, e in più di un romanzo si possono staccare i tratti che servirebbero a ricostruire il dandy degli anni intorno al 1830, mentre fuma la sua « houka » sur un divano turco, mentre beve il tè nell'argenteria inglese, mentre passeggia in tilbury, condotto da un « groom », servito dal suo « tigre » di dodici anni. Il Bal-

⁵⁰ BALZAC *Œuvres diverses*, t. II, p. 49.

⁵¹ *Op. cit.*, t. II, a p. 689 del commento. (Il personaggio — Louis-François-Auguste de Rohan-Chabot — « était fort plaisanté sur sa coquetterie »).

⁵² E.-R. CURTIUS, *Balzac*, Trad. francese cit., pp. 169-173.

Al termine della presente rassegna, segnaliamo due strumenti utili al lettore della *Comédie humaine* se usati con quella discrezione che la critica letteraria consiglia per i repertori. Si tratta delle seguenti opere: Fernand LOTTE, *Dictionnaire biographique des personnages fictifs de la « Comédie humaine »*. Avec un Avant-propos de Marcel Bouteron (Paris, Corti, 1952) e Félicien MARCEAU, *Balzac et son monde* (ivi, Gallimard, 1955).

zac voleva essere l'arbitro delle eleganze della moda parigina. Anche questo è manifestazione dell'interesse appassionato che egli rivela verso il movimento della sua epoca e concerta nel suo amore per Parigi. E che facesse convergere nella grande Capitale, or osannata or maledetta, tutte le forze del secolo, è cosa ben nota, e non conviene qui ripeterla. Del resto Parigi è sempre stata un tappeto scorrevole dei più sorprendenti: quanta gente vi ha saputo fare delle magnifiche prove, da chi come il Sue conquistava per così dire nelle fogne il suo posto al sole, a chi andava a cercarlo in qualche angolino segreto, degno di essere menzionato a dovere ne *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica* del nostro Praz. Ma la sanità natia del Balzac lo salvò anche questa volta dal lasciare lo zampino fra certa gente più o meno alla des Esseintes.

Quanto alle « fisiologie », era davvero trasformare in gergo la stessa ansia di ricerca del pensiero scientifico contemporaneo, ma era un gioco serio come capita qualche volta anche quando si crede di scherzare. Ad altre fisiologie saranno abituati i palati dei lettori, da quelle di Nietzsche a quella del Mantegazza, e non invano qualche insegnante si sarà dovuto sbizzarrire a spiegare nei *Miei ricordi* dazegliani certa « fisiologia delle sette » che di straforo vi fa capolino. Ben venga del resto chi ricordi ancora una volta le beffe che il Flaubert (qui cadrebbe in acconcio forse un altro discorso, e non sarebbe breve) volle inserire nell'*Éducation*: per le novelle fisiologie del fumatore, del pescatore con lenza e compagnia bella.

In conclusione (seppure l'argomento ci abbia fatto divagare non poco nella letteratura « curiosa » dell'epoca) anche la « fisiologia » con relativi codicilli testimonia il desiderio di cogliere la vita in tutta la sua complessità. È anch'essa — dal matrimonio alle piccole cose di ogni giorno — un documento della società che lo scrittore volle ritrarre proprio come un mondo in trasformazione. Di tante piccole cose è fatta la Storia: ed a maggior ragione anche quanto meno sembra elemento di cronaca può assurgere a simbolo tipico di un'età e di un ambiente. Lo hanno affermato gli storici propriamente detti: nel campo delle lettere sarà bene — dietro il « visionario » — non dimenticare l'osservatore preciso e curioso che fu Honoré de Balzac, tipografo (ad un certo momento della sua vita) nella rue des Mairais Saint-Germain, al numero 17.

CARLO CORDIÉ

NOTE E DISCUSSIONI

ACT. 28, 12 E LA DISCUSSA ORIGINE DEL CRISTIANESIMO IN SICILIA

È il titolo dell'ultimo capitolo di un volume di studi romanistici, pubblicato recentemente dal Cosentini ¹, il quale, nell'interessante saggio, si propone di dimostrare « la remota origine dell'introduzione del Cristianesimo in Sicilia — ad opera di missionari di Pietro — cioè in età e con caratteri che coincidono perfettamente con quelli addotti dalla leggenda » (p. XI).

A sostegno di una tesi così suggestiva l'A. (ordinario di Storia del diritto romano nell'Ateneo catanese) esamina anzitutto i più antichi documenti relativi al primo cristianesimo siciliano, tutti della seconda metà del sec. III, e ne deduce quanto da essi può trarsi a favore di una cronologia più alta, convalidando induttivamente tale analisi con argomentazioni relative alla favorevole posizione geografica della Sicilia, alla vita sociale e religiosa che vi si svolgeva ed alla presenza in essa dell'elemento giudaico; prosegue quindi nell'esame della leggenda che fissa in età apostolica l'avvento del messaggio cristiano nella Isola; si sofferma infine sul noto passo degli *Act.* con sottile e minuziosa esegesi ed asserisce che esso dà un contributo alla soluzione del problema, potendosi dal suo esame desumere che « nel 61. . . vi erano già in Siracusa delle comunità cristiane; . . . che queste comunità erano di origine non paolina; . . . che Paolo ne conosceva l'esistenza » (pp. 263-4). L'A. conclude che « queste tre deduzioni congiunte assieme costituiscono . . . una prova presuntiva fortemente probante della effettiva veridicità del nucleo essenziale della tradizione, la quale gira intorno a tre cardini . . . e cioè che l'evan-

¹ C. COSENTINI, *Miscellanea romanistica* (Università di Catania. Pubblicazioni della Facoltà di Giurisprudenza, 25), Tipografia dell'Università, Catania 1956, pp. 221-65.

Gli altri saggi del volume, di pp. XII-267, hanno per argomento: *Orientamenti della critica nello studio del Corpus Juris*; *Di alcune precisazioni sul valore degli « Scholia » ai « Fragmenta Vaticana »*; *Sull'origine dell'estensione della « Cautio Muciana all'eredità*; *In tema di operis novi nuntiatio (problemi di origine)* e *Ancora sull'origine e l'efficacia delle forme civili di manumissione*.

gelizzazione di Siracusa si compì: 1) negli anni dal 40 al 58 d. C.; 2) ad opera di vescovi a ciò consacrati da Pietro; 3) con l'irradiazione da Antiochia » (p. 264).

L'A. fonda principalmente la propria indagine sull'esame del noto inciso: *Et quum venissemus Syracusam, mansimus ibi triduo*, dal quale si deduce che l'Apostolo non ebbe contatto alcuno, in questa città, con i *fratres* della comunità cristiana; se fossero avvenuti, Luca, come per Pozzuoli, non avrebbe mancato di rilevarlo. Escluso che un impedimento possa essere dipeso da circostanze esterne, per la tolleranza costantemente dimostrata dalla scorta durante tutto il viaggio di Paolo a Roma, il Cosentini, diversamente da tutti i più autorevoli studiosi che lo hanno preceduto, interpreta il silenzio del passo non come prova della mancanza di *fratres* nella città ma, al contrario, dell'esistenza di una comunità che di proposito Paolo evitò di incontrare, essendo sua norma precisa di non invadere il campo seminato da altri (cfr. *Rom.* 15,20 e *2 Cor.* 10,15-16). E che una comunità, fondata da Pietro, fosse presente a Siracusa può dedursi, sempre secondo l'A., dall'esame dell'*Encomio di S. Marciano* che conterrebbe, anche a giudizio del Lancia di Brolo, un nucleo originale non rigettabile criticamente e, come tale, avente valore di testimonianza.

Questo, per sommi capi, l'assunto del saggio, la cui stimolante lettura lascia alla fine perplessi, soprattutto per ciò che riguarda l'interpretazione del supposto comportamento di Paolo: se è vero, infatti, che egli ebbe cura di evitare, nello svolgimento del proprio apostolato, regioni e centri evangelizzati da altri (come già osservarono il Salvatorelli ed il Ricciotti, opportunamente citati), è altresì vero che la scelta dell'itinerario del viaggio da Cesarea a Roma non fu determinata dalla volontà dell'Apostolo. Lo stesso Cosentini, ad esempio, è costretto a riconoscere « che l'incontro di Paolo con i *fratres* di Pozzuoli era semplicemente inevitabile » (p. 261), anche se tenta poi di trovare, a sostegno della propria tesi, ingegnose spiegazioni per giustificare quell'incontro ed il precedente, avvenuto a Sidone (*Act.* 27,3 e 28,13-14).

E proprio a Siracusa, toccata anch'essa inevitabilmente, avrebbe ostinatamente taciuto colui che avrebbe scritto a Timoteo: *Praedica verbum, insta opportune importune, argue, obsecra, increpa in omni patientia et doctrina* (2 *Tim.* 4,2)? Ammesso pure ciò, è sommamente improbabile che i cristiani della città, ove non li si voglia accusare di tiepidezza, se non addirittura di pavidità, non siano stati da parte loro attratti dal nome dell'Apostolo, così come lo saranno, pochi giorni dopo, i confratelli romani i quali, *quum audissent*. . ., *occurrerunt*

illi usque ad Appii forum ac Tres tabernas. E Luca prosegue: *Quos cum vidisset Paulus, gratias agens Deo accepit fiduciam*. . . (Act. 28, 15).

In ossequio a quelle norme di prudenza, che sono sempre raccomandabili in questo genere di studi, sembra quindi preferibile non addurre come fattore determinante dati così suscettibili di interpretazioni soggettive.

Lo stesso dicasi per la parte che riguarda la valutazione dell'*Encomio*. Non è certo possibile, in questa sede, riesaminare nel complesso tutti i problemi inerenti a quel testo, del quale manca ancora, tra l'altro, quell'edizione critica che deve ricostruire la storia della tradizione manoscritta, dandone l'apparato critico; sarà sufficiente accennare qui ad uno dei più validi rilievi del Lanzoni, il quale, in contrapposizione a quel testo, ha osservato: « Il silenzio di Gregorio Magno è significativo più di ogni altro. . . Al vescovo e alla chiesa di Siracusa il papa spedisce 25 lettere; ma in esse *non ricorda mai, neppure una volta o lontanamente accenna* all'intimo vincolo, che, secondo il *Martirio* e l'*Encomio*, avrebbe unito la chiesa di Siracusa a quella di Roma, la seconda fondata da San Pietro, la prima da un discepolo immediato del principe degli apostoli. E si noti che Gregorio stesso nelle epistole indirizzate alle chiese di Alessandria e di Antiochia si comporta in ben altro modo. In esse, quantunque in minor numero, non dimentica *quasi mai* di ricordare con visibile compiacenza che quelle due sedi furono istituite o dal fondatore stesso della chiesa di Roma o da un suo immediato discepolo » ².

Ma v'è di più. Due passi delle *Omellerie* di Giovanni Crisostomo, citati per primo dal Lancia di Brolo, mentre attribuiscono a Paolo opera di predicazione a Siracusa ed in Sicilia, tacciono sulla presenza di comunità già costituite; ignorano soprattutto la supposta opera di missione e propagazione petrina.

Se, dunque, nel sec. IV ed ancora nel sec. VI ³, è ignorata da fonti autorevoli la presunta origine apostolica della chiesa siracusana, quale validità possiamo attribuire ad una narrazione redatta non nella

² F. LANZONI, *La prima introduzione del Cristianesimo e dell'Episcopato nella Sicilia e nelle Isole adiacenti*, in « Archivio Storico per la Sicilia Orientale », XIV (1917), p. 79.

³ Una conferma di ciò si può avere dalla sottoscrizione dei sinodi: l'ordine della firma dei vescovi di Siracusa è infatti determinato dall'anzianità di episcopato del firmatario e non dalla dignità della sede. Cfr. A. AMORE, *Appunti storico-archeologici sopra un'iscrizione di Siracusa*, in *Miscellanea Giulio Belvederi*, Città del Vaticano 1954-55, pp. 316-7.

prima metà del sec. VII, come pensa il Cosentini, ma tra la fine dello stesso secolo e gli inizi del successivo, come ha mostrato il Lanzoni?

Per una retta interpretazione dell'*Encomio* va tenuto conto, inoltre, a parte l'età, della destinazione dell'opera e dell'ambiente nel quale venne concepita; ambiente che, sul declinare del sec. VI, è caratterizzato da un rifiorire del neo-ellenismo che inserisce la cultura siracusana nel solco di quella greco-bizantina. Di questa tendenza partecipano quelle scuole di ecclesiastici, e persino di laici, nelle quali si formano un Giorgio ed un Metodio, un Teodosio, un Gregorio Asbesta ed un Teofane, la cui produzione è talora letterariamente notevole: ma sono scuole nelle quali, come ha scritto il Pace (alla cui interpretazione della civiltà dell'Isola si richiama così frequentemente l'A.), « la poesia si rivolge alla celebrazione degli eroi della religione, con inni numerosissimi; nè diversamente l'eloquenza e la prosa narrativa, che traggono la loro materia dalle vite dei santi elaborate come spunti di orazione e come pie letture » ⁴.

L'*Encomio* — analogamente al *Martirio di S. Lucia*, del quale si pubblica in questi giorni una seconda redazione inedita del testo greco ⁵ — rientra in questa atmosfera e noi non possiamo chiedere al suo redattore più di quanto si prefisse di conseguire e cioè, parafrasando il Delehay, « un racconto attraente, il quadro della vita di un santo, *che* poteva, in un tempo quando la vita dei santi era la lettura favorita dei fedeli, presentare un elemento interessante da non dispregiarsi » ⁶.

⁴ B. PACE, *Arte e civiltà della Sicilia antica*, IV, *Barbari e Bizantini*, Roma-Napoli-Città di Castello 1949, p. 283.

Per la storia della cultura siciliana (nel sec. III) non si può tener conto invece (come fa l'A. a p. 235, nota 26) di Panteno, che, a giudizio del Lanzoni (art. cit., p. 75) e dello stesso Pace (op. cit., p. 6), si è convertito dopo la partenza dall'Isola ed ha svolto il suo insegnamento in Oriente.

⁵ S. COSTANZA, *Un Martyrion inedito di S. Lucia di Siracusa*, in « Archivio Storico Siracusano », III (1957), p. 5 sgg.

⁶ H. DELEHAYE, *Le leggende agiografiche*, 2^a ed. ital., Firenze 1910, p. 90 e, in generale, le pp. 87-101.

E' vero che il giudizio del Delehay non si riferisce specificamente all'*Encomio*, ma lo stesso deve rilevarsi per quelli del Pace, di G. Agnello e de' Garana (richiamati dall'A. alle pp. 237 e 241), i quali affermano solo che le fonti leggendarie accolgono un substrato storico che nessuno, tanto meno il Lanzoni, ha inteso negare. E' però evidente anche la difficoltà di identificare l'elemento veridico.

In quanto all'affermazione del Libertini (riportata a p. 240), l'A. non ha tenuto presente che il compianto archeologo, dopo più maturo ripensamento, si è espresso in termini diametralmente opposti: cfr. G. LIBERTINI-G. PALADINO, *Storia della Sicilia dai tempi più antichi ai nostri giorni*, Catania 1933, pp. 332-3.

Si deve aggiungere che la pretesa di apostolicità della chiesa siracusana è motivo comune alla maggior parte delle chiese d'Occidente; in proposito basterà rileggere il giudizio dato dal grande agiografo belga ⁷. E a Siracusa, come fondatamente ha supposto il Lanzoni, tale presunzione deve avere avuto origine nel sec. VII, in particolare durante il lungo soggiorno di Costante II, quando altre chiese, come la ravennate ⁸, si rivolgono all'imperatore per un riconoscimento ufficiale. Nei due secoli successivi, infatti, le fonti letterarie sono ormai concordi nell'attestare l'origine apostolica della chiesa locale.

Se poi, dall'esame delle fonti letterarie, passiamo a quello dei documenti storici ed archeologici, i risultati dell'indagine sono, anche in questo caso, meno probanti di quanto non paia all'A.

Si è già accennato al fatto che le fonti più antiche risalgono per la Sicilia solo alla metà del sec. III e per Siracusa addirittura al secondo decennio del secolo successivo. E' altresì vero che tali documenti, per la loro natura, presuppongono dei precedenti non brevi, come, del resto, aveva già osservato il Lanzoni: ma di quanto?

Le testimonianze archeologiche, che consentono dei punti sicuri di riferimento, attestano una realtà diversa da quella prospettata dal-

⁷ DELEHAYE, op. cit., pp. 79-82. Nè vale addurre in contrario (p. 264) l' famoso passo della lettera di Innocenzo I, il quale, oltre che generico, è, come nota l'Harnack (*Missione e propagazione del cristianesimo nei primi tre secoli*, 3^a ed. ital., s. l. 1945, p. 504), « esso stesso tendenzioso e privo di storico fondamento ».

⁸ A Ravenna, come ha dimostrato il Mazzotti (*La basilica di Sant'Apollinare in Classe*, Città del Vaticano 1954, pp. 9-17), il riconoscimento ufficiale, del sec. VII, si fonda su di una tradizione formatasi un secolo prima.

La missione petrina di S. Marciano, attestata in una composizione del sec. VIII, presuppone anch'essa precedenti analoghi. Si può quindi pensare con buon fondamento al periodo del soggiorno di Costante II a Siracusa, quando l'imperatore emette decreti di autocefalia delle chiese locali dalla romana. La pretesa era ispirata a Siracusa anche dal desiderio del primato gerarchico del proprio vescovo su quelli dell'Isola, già riconosciuto nel sec. VI (da Gregorio Magno a Massimino) sia pure *ratione personae* e non *ratione loci*; nè va trascurato il processo di bizantinizzazione del c'ero siciliano che, proprio nel sec. VIII, passa alle dipendenze del Patriarca di Costantinopoli: lo ammette pure il Pace (op. cit., pp. 59-60 e 121). E non è in questo senso significativo il fatto che, come ha già notato il Lanzoni (art. cit., p. 81), « i vescovi di Siracusa, di Catania e di Taormina sono antiocheni, ma mandati da Antiochia stessa, cioè prima che il principe degli Apostoli si traslocasse sulle rive del Tevere »?

Aggiungiamo che l'inserimento dell'a cultura siciliana in quella greco-bizantina oltre che, come si è accennato, in campo letterario, è ampiamente documentato in campo artistico: cfr. ad es. G. AGNELLO, *Sculture bizantine della Sicilia*, in « *Siculorum Gymnasium* », V (1952), pp. 79-91; VI (1953), pp. 222-35; VII (1954), pp. 104-17; X (1957), pp. 101-22.

l'A., al quale sono forse sfuggiti i risultati delle più recenti esplorazioni nei cimiteri siracusani; se poi il Cosentini avesse potuto consultare un nostro articolo ⁹, avrebbe rilevato che il termine cronologicamente più alto dei nuclei iniziali delle catacombe della città non va oltre il terzo decennio del sec. III, cioè circa sessanta o settant'anni dopo la data suggerita dal Pace.

È sempre la più recente indagine archeologica che, per il periodo del tardo impero, fa intravedere una realtà sociale e religiosa nell'Isola diversa da quella delineata dal Lancia di Brolo, e dal Cosentini ritenuta tuttora valida; basterà ricordare i problemi connessi alla villa di Piazza Armerina e, per altro verso, alla catacomba siracusana di S. Lucia ¹⁰.

La stessa presenza di nuclei ebraici (naturale mezzo di diffusione per il cristianesimo primitivo) a Siracusa e nel resto dell'Isola è attestata archeologicamente solo a cominciare dal sec. III ¹¹.

Se, dunque, gli anni fra il 220 ed il 230 segnano il limite estremo oggi indicato dalla documentazione storica ed archeologica, quale valore potrà attribuirsi a testi, come l'*Encomio* (di cui, anche stabilita l'autenticità, occorrerebbe ricercare la veridicità), o gli stessi *Act.*, senza dubbio in parte reticenti ¹²? E non è perlomeno strano

⁹ S. L. AGNELLO, *Problemi di datazione delle catacombe di Siracusa*, nel vol. *Scritti in onore di Guido Libertini*, Firenze 1958, pp. 65-82.

¹⁰ Per la villa di Piazza Armerina nella storia del latifondo romano del tardo impero cfr. adesso S. MAZZARINO, *L'impero romano*, Roma 1956, pp. 325-8. Per i rapporti tra nuova e antica religione, quali sono attestati dagli ultimi scavi, si veda poi S. L. AGNELLO, *Paganesimo e cristianesimo nelle catacombe di S. Lucia a Siracusa*, in *Actes du V^e Congrès International d'Archéologie Chrétienne*, Città del Vaticano-Paris 1957, pp. 235-43. In generale, su questo stesso problema, DELEHAYE, op. cit., pp. 215-333.

¹¹ L'intera bibliografia è raccolta nell'a nota, sfuggita all'A., di S. CALDERONE, *Per la storia dell'elemento giudaico nella Sicilia imperiale*, in « Rend. Linc. », VIII (1955), pp. 489-502.

¹² All'e pp. 244-5 e 263, nota 81, persino l'A. (seguendo in ciò il Ricciotti) sembra ammettere che, sia pure per ragioni di parallelismo (oltre che di discrezione) nel « dittico » Pietro-Paolo, particolari relativi all'uno o all'altro apostolo sono stati passati sotto silenzio, anche se a p. 251 le omissioni vengono poi riferite solo agli « *acta Petri* ». Ma in ogni caso il passo, escluse pure reticenze o lacune, è troppo scarso per illazioni estreme.

Se il « punto di partenza per la predicazione di Paolo erano le Sinagoghe » (come scrive il Salvatorelli, citato dall'A. a p. 260, nota 74) non può essere avvenuto che l'apostolo sia stato costretto a forzata inazione dalla mancanza non solo di una comunità cristiana, ma persino giudaica? A Malta, dove esse erano assenti, l'evangelizzazione si compì non attraverso la predicazione, ma i miracoli (*Act.* 28, 1-10); e la sosta fu di tre mesi.

il fatto che di una comunità, se realmente esistita, non si conservino testimonianze dirette per poco meno di duecento anni? In quest'ultimo caso si potrà ripetere col Croce che « parlare di una storia, della quale non si posseggano i documenti, sembrerà tanto stravagante quanto parlare di una cosa qualsiasi, della quale si affermi insieme che manca una delle condizioni essenziali alla sua esistenza. Una storia senza relazione col documento sarebbe una storia inverificabile; e poichè la realtà della storia è in questa verificabilità, . . . una storia di quella sorta, priva di significato e di verità, sarebbe inesistente in quanto storia » ¹³.

Qualche osservazione marginale. A p. 223, nota 2, deve correggersi *Atti del IV Congresso ecc. in Atti del I Congresso Nazionale*; a p. 224, nota 3, è da osservare che la frase citata del Ferrua (da un articolo dell'*Archivio Storico per la Sicilia*, di Palermo, e non dall'*Archivio* di Catania) è « ricchezza ed importanza di monumenti epigrafici cristiani » e non « ricchezza ed importanza di monumenti agiografici »; similmente a p. 248, nota 52, la citazione dall'Holm « soggiorno di S. Pietro a Siracusa » va corretta in « soggiorno di S. Paolo a Siracusa ».

Questi ultimi rilievi non sono diretti naturalmente ad invalidare il saggio; essi vogliono al contrario dimostrare l'estrema attenzione con cui si è letto il lavoro del Cosentini, al quale va riconosciuto il merito di aver risollevato, con significativo impegno ed originalità, il problema delle origini cristiane a Siracusa, anche se le conclusioni cui l'A. perviene non possono, allo stato almeno delle attuali conoscenze, essere ritenute accettabili.

SANTI LUIGI AGNELLO

¹³ B. CROCE, *Filosofia. Storia. Poesia*, 2^a ed., Milano-Napoli 1952, p. 445.

UMANESIMO STORICO ED UMANESIMO PERENNE

Il problema dell'educazione umanistica, ossia d'una formazione culturale fondata sugli studi classici, sulla familiarità con il mondo della lingua, della letteratura e della storia di Grecia e di Roma, è problema oggi assai vivo e dibattuto in Italia. Portati, e quasi travolti, dalle nuove e molteplici esigenze di un'epoca storica, in cui il processo di trasformazione tecnica, economica e sociale si fa sempre più rapido, è naturale che anche uomini educati alla scuola di tipo classico-umanistico possano oggi chiedersi: « Se i libri degli antichi hanno ancora un contenuto di valore per noi, perchè non leggerli e magari insegnarli tradotti nella nostra lingua viva? Il tempo dedicato allo studio delle lingue classiche, non è forse tempo sciupato, anche ai fini d'una conoscenza del mondo antico? » Son queste le domande, che con parole assai simili, poneva uno scrittore senese, Alessandro Piccolomini, in un suo trattato del 1550; giusto quattro secoli fa, dunque, quando « la polemica sull'insegnamento del latino, e in genere sul valore formativo della cultura classica, e sul significato più profondo della cultura umanistica, era ormai aperta ». Queste parole, come quelle citate del Piccolomini, sono tolte dal recente libro di Eugenio Garin, « L'Educazione in Europa (1400-1600) » (ed. Laterza, Bari 1957, pagg. 300), e valgono a mostrare come a quel problema di attualità, che prima si accennava, possano darsi delle risposte, formulate secondo due diverse maniere: o in termini di polemica attuale, ovvero in termini di critica storica. Ogni problema di civiltà contemporanea ha infatti le sue ragioni e le sue radici in una determinata condizione storica, nella quale si è venuto formando; investigandolo nelle sue origini, traendolo per così dire dal sottosuolo della coscienza culturale tutto alla luce, esso mostra la logica che ha governato la sua formazione e il suo sviluppo; e che è quella stessa che lo indirizzerà alla sua conclusione. Il libro del Garin, per l'appunto, ricostruisce con mirabile vivezza e precisione la storia del problema dell'educazione umanistica, così come esso si pose nei secoli in cui si inizia l'evo moderno; e ci fornisce gli elementi necessari di giudizio sulla sua validità presente, corredati da una larga va-

rietà di preziose osservazioni sulla formazione dell'uomo moderno. Vi è infatti un umanesimo storico, cioè quel tipo di cultura che caratterizzò l'educazione in Europa intorno al XV secolo, e vi è un umanesimo perenne, cioè il problema del riconoscimento del valore dell'uomo, che si pone in ogni tempo. Ebbene, nel periodo studiato, ed anzi fatto rivivere alla mente del lettore per opera del Garin, l'umanesimo storico si pone come interprete ed alta coscienza, la più compiuta che l'uomo avesse raggiunta, dell'umanesimo in senso perenne; l'educazione umanistica rappresenta la celebrazione dell'umanità, intesa come valore in sè sufficiente per giustificare l'opera dell'uomo, il *regnum hominis* sulla terra. Ed è così che nasce e si svolge l'orgogliosa civiltà moderna, in cui la scienza, la tecnica, il dominio della natura avanzano, e si direbbe che l'uomo non possa imporre più alcun limite o freno al loro sviluppo, anche quando il progresso sembri volgersi minacciosamente contro la vita o le ragioni di vita stessa dell'umanità sulla terra.

Si è già accennato alla quistione che si considera centrale ancor oggi per l'educazione umanistica, e cioè quella dell'insegnamento della lingua latina. Non è davvero che questo potesse considerarsi una novità, agli inizi del Quattrocento; si sa che, nel Medio Evo, l'Europa parla latino; ed è proprio al tempo di cui parliamo, che cominciano ad imporsi non solamente nell'uso pratico, ma nella loro stessa dignità culturale, i linguaggi particolari delle nuove nazioni europee. Eppure, l'umanista fiorentino Lorenzo Valla ebbe ad affermare « che il Medio Evo aveva ignorato persino la lingua latina ». Osserva acutamente il Garin: « Solo se si intenda il significato di queste affermazioni, certo polemiche, ma senza dubbio importanti, si può capire il valore attribuito nel '400 alla cultura antica; e solo così si afferra la portata di questa 'scoperta' dell'antichità in un'epoca che, certo, trovò e lesse qualche libro in più, senza che, tuttavia, possa dirsi che i secoli precedenti avessero ignorato greci e latini. Ora, se è chiaro che non si tratta di una scoperta materiale, poichè una parte cospicua dei testi era già nota, e assiduamente letta e studiata, evidentemente dovrà parlarsi di un'altra scoperta; o. se si vuole, della scoperta, nei testi antichi, di qualcosa di nuovo, di un senso tanto diverso da giustificare il vanto di un ritrovamento del tutto originale di un mondo prima incognito » (p. 100). Ed è proprio questo il punto, da cui trasse ragion d'essere e coscienza altera di sè stessa quell'educazione umanistica, che improntò di sè la formazione dell'uomo moderno.

Le posizioni di contrasto fra l'educazione medioevale e quella moderna sono chiaramente delineate dal Garin in una pagina, in cui egli

mette a raffronto la mentalità pedagogica del Savonarola, il rude riformatore dei costumi della repubblica di Firenze, che per certi aspetti si può ben dire che rappresenti un elemento estraneo, di carattere protestante, immesso nel corpo vivo della cultura cattolica ed umanistica dell'Italia rinascimentale, e la mentalità dei suoi avversari, figli legittimi della civiltà fiorentina, allora davvero nel suo pieno fiore.

« La tesi umanistica sosteneva che un'educazione integrale dell'uomo può farsi attraverso un libero svolgimento di tutte le sue possibilità, così fisiche come mentali, sull'esempio dell'armonica umanità che l'antichità classica ci presenta nei suoi monumenti letterari. La lettura dei poeti antichi, mettendoci a contatto con quei modelli, e facendoci quasi vivere con essi, provocherebbe, appunto, anche in noi, una realtà simile, plasmando uomini che ripeterebbero quell'antica compiutezza. Savonarola, al contrario, è fermo all'idea di una natura profondamente corrotta dal peccato, che ha bisogno di essere, non liberamente sviluppata, ma castigata e corretta, ed in cui solo le risorse di un'anima asceticamente macerata possono vincere le passioni di un corpo per sè incline al male. L'educazione perciò, ben lungi dall'essere libero sviluppo dell'uomo integrale sotto il segno dell'arte, dovrà essere rigorosa e dura disciplina mortificatrice; ben lungi dall'essere celebrazione della natura, dovrà essere vittoria su una natura corrotta; ben lungi dall'assumere a modello ideale l'antichità greco-romana, e in genere l'umanità eroica dovunque si trovi, dovrà rinnovare la polemica della Chiesa contro ogni posizione che veneri divinità diverse, e perciò false e bugiarde. Infine l'educazione non potrà ridursi a suscitare disinteressatamente uomini liberi, preoccupandosi solo di aprirli a tutte le possibilità: dovrà, al contrario, addestrarli mediante tecniche precise all'esercizio di ben definite arti, in quel posto che la società ha loro assegnato » (p. 89).

Come si vede, l'ideale di Savonarola è improntato alla rigida ascetica medievale, ma è altresì espressione di istanze caratteristiche d'una società diversa da quella vagheggiata dagli umanisti, e preparata dall'educazione di tipo classico; è una società in cui prevalgono interessi di tipo tecnico e sociale, invece che umanistico-liberale; una società strutturata in forma chiusa, coordinata regolata e diretta come un grande meccanismo umano. Ed è infatti pur vero, come nota altrove lo stesso Garin, che per gli umanisti « una effettiva preoccupazione per una scuola elementare e popolare non vi fu; un Savonarola, che si preoccupa dei fanciulli abbandonati, e cerca di raccogliarli, disciplinarli ed educarli, si muove perciò al di fuori delle istanze umanistiche » (p. 198). Non è tuttavia a credere che l'opposizione del Savona-

rola all'educazione umanistica derivasse da una religiosità singolarmente sentita, e perciò avvertita come incompatibile con quegli studi che allora si chiamarono « liberali », « nel senso che lo studiare rende liberi gli uomini », come scrisse il Vergerio, perchè facendo scoprire una universale forma umana, formano davvero l'umanità dell'uomo, ed insegnano a ognuno il mestiere di uomo. « Nella predica di un Santo toscano, arguto e gentile, San Bernardino Da Siena, si legge: « Ricchezza magna e nobile, lo studio è utile per te, per la tua famiglia, per la tua città; e potrai comparire in tutte le terre del mondo, e innanzi a qualunque signore; e diventerai uomo, ove saresti uno zero senza lo studio ». La lettura degli antichi che sia evocatrice delle loro personalità autentiche, nello sforzo di fare rivivere su delle pagine quei grandi morti, nello sforzo di ridare il timbro originario a quei segni muti, significa scoprire il senso dell'uomo e della vita, la nostra vicinanza rispetto agli altri, ma anche la nostra distanza; significa parlare con loro, e capire insieme loro e noi, rendersi conto delle loro norme di vita e delle nostre, dalla loro scienza e della nostra. È ancora San Bernardino che esorta: « Orsù, va, leggi i loro libri, qual più ti piace; e parlerai con loro, ed eglino parleranno teco; udirannoti e tu udirai loro ». I loro libri importano, non perchè ci insegnano certi risultati, ma perchè ci insegnano come si cerca e si ottiene il sapere ». (p. 104)

Anche questa rievocazione dello spirito rigoristico del Savonarola, è da noi riferita con le parole dello stesso Garin, e rende conto dello stile del libro, che è tutto così eloquente e preciso nella disamina del problema storico dell'educazione umanistica propriamente detta, cioè quella che caratterizzò l'intera cultura europea nei secoli dal Quattrocento al Seicento. Nella sua attenta e fondata consapevolezza critica, il Garin non si nasconde peraltro i limiti ed i pericoli nella stessa forma d'educazione ch'egli viene illustrando nel suo svolgimento storico ed ideale: « C'è sempre — egli scrive (p. 197) — nella cultura umanistica, oltre la possibilità della degenerazione retorica, l'insidia coperta della raffinatezza, dell'aristocraticismo così mentale come del costume »; degenerazione che può giungere sino alla stravaganza ed alla involontaria caricatura, come nell'esempio fornito da quel grande spirito del Cinquecento, Michele di Montaigne, quando ci racconta in uno dei suoi *Saggi* com'egli venne educato dal padre. Questi lo aveva affidato, prima ancora che avesse cominciato a parlare, a un professore tedesco che ignorava il francese, e parlava bene latino. « Gli altri di casa — dice il Montaigne — padre, madre, servi, cameriere, per regola inderogabile non pronunciavano se non quelle paro-

le latine che avevano imparato dai miei balbettamenti. . . Alla fine ci latinizzammo tutti a tal segno, che i villaggi intorno furono come inondati dal latino, tanto che ancora si usano termini latini per indicare certi utensili e strumenti. Quanto a me — egli conclude — a sei anni compiuti non comprendevo una parola di francese o del dialetto del mio paese, più che di arabo ». Commenta opportunamente il Garin, che questa « era, più che la parodia, la fine dell'impostazione umanistica dello studio del latino, che non doveva esser tanto una lingua parlata, quanto la conoscenza dotta di una lingua letteraria quasi esemplare, da porsi in rapporto storico con la lingua vivente che ne era in qualche modo scaturita. Trasformando il latino in lingua parlata, e capovolgendo il rapporto tra latino e lingua nazionale, si veniva ad annullare proprio quello che era stato il senso della 'scoperta' fatta dagli umanisti: dare uno sfondo storico ed una più piena consapevolezza critica alla nostra cultura, alla nostra vita, al nostro tempo ».

Queste osservazioni del Garin ci sembrano importanti e persuasive. Si sostiene infatti, da certi difensori ad oltranza dell'insegnamento della lingua latina nella scuola contemporanea, che essa non può propriamente considerarsi una lingua morta, giacchè è una lingua che non solo ha avuto uno sviluppo organico, attraverso il Medio Evo, sino all'Umanesimo stesso ed anzi fino al Settecento (il nostro Vico è uno degli ultimi scrittori in lingua latina, dotato d'uno stile personale); ma che soprattutto la lingua latina è una lingua praticata e viva nell'uso che ne fa la Chiesa Cattolica. Il latino è la lingua della Chiesa, e non solo dei suoi riti quotidiani e dei documenti pontificali, ma quella che consente una conversazione fra studiosi di diversa origine negli istituti di alta cultura religiosa e negli stessi seminari; e parlando quel comune linguaggio, i membri della Chiesa docente si riconoscono un'anima comune, che è romana e cattolica al contempo. E senza dubbio, il mantenimento dello studio del latino è anche legato, specialmente in Italia, alla condizione della cultura religiosa del popolo italiano; per cui, ove il latino si cessasse di insegnare nelle scuole statali, esso non potrebbe cessare nelle scuole confessionali, giacchè conoscere il latino significa partecipare delle vita culturale della Chiesa Cattolica, che ha raccolto e custodito quel tesoro linguistico dell'antichità.

Tuttavia, vorremmo osservare che, pur prendendo in grave e dovuta considerazione l'importanza di quegli argomenti avanzati, il fondamento della giustificazione del latino, come strumento formativo di cultura, va cercato altrove. Come si è visto, lo studio del latino assunse, a partire dalla fine del Trecento, un duplice valore. Da una

parte, esso rimase il legame vivente d'una comunità religiosa tradizionale, com'era già nel Medio Evo; e rappresentò in seguito, nella procella della Riforma protestante, una cinta ideale di difesa, dentro la quale si raccolse la cattolicità. Ma d'altra parte, esso venne ad acquistare un valore, che non appare più condizionato dalle esigenze di una particolare, benchè vasta, comunità confessionale, della quale non fanno più parte intere nazioni europee, e da cui si è reso indipendente lo spirito del mondo moderno. Chi ha esattamente avvertito il nuovo significato assunto dallo studio del latino classico, è stato quel Lorenzo Valla, che abbiamo già ricordato per la sua protesta contro il Medio Evo, che aveva, a suo parere, addirittura ignorato il latino. Giacchè per il Valla, come bene ci illustra il Garin, « lo studio del latino classico assolve questa precisa funzione: dare agli italiani il senso delle loro radici, e così fondere la loro cultura, la loro stessa lingua. L'educazione attraverso i classici e le lingue classiche diventa educazione civile ed educazione nazionale, nel punto in cui è formazione di una consapevolezza critica e acquisizione di una coscienza storica » (p. 106).

Accanto alla motivazione religiosa dello studio del latino e del greco, le lingue in cui sono scritti i libri dei Padri della Chiesa, ed alle quali si aggiungeva pertanto l'ebraico (tutt'e tre, disse poi Lutero, sono come « le guaine nelle quali è infilata la lama dello spirito »), sorse dunque una motivazione laica, o per meglio dire civile; ed è quella che l'Europa civile del Novecento non può rinnegare, senza rinnegare sè stessa. Per dirla ancora una volta col Garin, il quale ci porge al riguardo delle parole difficilmente sostituibili, « i classici, greci e latini, padri effettivi e reali antecedenti storici della cultura dell'Occidente, la cui lingua poteva ancora essere il tessuto unitario per un incontro universale, offriva (agli umanisti) l'oggetto concreto per questa educazione. Studiare i classici significa tornare alle origini, ritrovare oltre la rottura una unità culturale e linguistica; e in questa formazione di una coscienza storica la cultura classica offriva la consapevolezza di una comune vicenda, di un fondo in cui tutti in Europa sentivano di affondare le radici » (p. 196). Posta in questi termini, la difesa d'un patrimonio comune ed unico di civiltà trova affiancate ragioni d'ordine religioso e ragioni di spirito laico. Si pensi, per fare un'ipotesi, di cosa sarebbe accaduto in Europa se i Turchi ottomani, che proprio in quel secolo dell'Umanesimo, il Quattrocento, compirono una minacciosa avanzata nel corpo del nostro continente, avessero superato le difese militari e morali che gli furono opposte, e si fossero accampati sin sulle rive dell'Oceano Atlantico. I dotti di Co-

stantinopoli, che fuggivano dinanzi alla loro furia barbarica, recavano con sè, profughi in Occidente, lo spirituale tesoro della cultura classica, vivente nella lingua antica. È da rileggersi la pagina in cui Leonardo Bruni, cancelliere della Repubblica di Firenze nella prima metà del '400, racconta dell'emozione che provò quando sentì dello arrivo di un grande maestro di lettere greche, Emanuele Crisolora, nobile uomo che innanzi alla avanzata dei Turchi era venuto da Bisanzio in Europa per implorare aiuti per la sua patria e salvare l'eredità della cultura dell'Ellade. « Spesse volte — racconta il Bruni — giovanilmente a me medesimo così parlavo: tu, quando Omero, Platone, Demostene e gli altri poeti, filosofi ed oratori, de' quali tante e così mirabili cose si dicono, puoi vedere e insieme con loro parlare, e della loro mirabile dottrina riempirti, lasci e abbandoni? Tu questa facoltà mirabilmente offertaci lasci passare? Sono ormai settecento anni che nessuno in Italia ha più saputo le lettere greche, da cui pure confessiamo che deriva ogni dottrina. . . Molti dottori di diritto civile si trovano in ogni luogo, e non ti mancherà mai l'agio d'apprenderlo: Crisolora è l'unico dottore di lettere greche. Se questo va via non ne troverai altro da cui imparare. Vinto così da queste ragioni mi affidai a Crisolora con tale ardore d'apprendere, che quello che imparavo il giorno vegliando, la notte ripetevo perfino dormendo ». In questo riconoscimento appassionato d'una progenitura comune, d'una fraternità spirituale fra il discendente di Roma e l'erede dell'Ellade, è il segno di un unico destino, d'una coscienza delle proprie origini ch'è coscienza d'un'ideale e autentica nobiltà umana e civile. Dinanzi alla minaccia ottomana, era il sentimento dell'Europa, educata a libertà sugli studi « liberali », che insorgeva ed animava a resistere.

A quel mutato orientamento nei confronti del valore delle lettere classiche, concepite prima come strumento sussidiario ai fini della edificazione religiosa, poi come rappresentazione di un'esemplare umanità, corrisponde un mutamento anche nel metodo dell'insegnamento. Anche tale questione conserva tuttora la sua attualità nella polemica sullo studio latino e del greco nelle nostre scuole; giacchè bisogna tener presente che diversità di metodi vuol dire diversità di concezioni educative. Il libro del Garin illustra, mostrandone lo svolgimento storico, le diverse maniere d'intendere il rapporto dell'allievo con la classicità, che è al contempo rapporto dell'insegnante con lo stesso mondo di valori letterari ed umani. Nell'insegnamento medievale, « l'atteggiamento proprio della teologia davanti alla Scrittura, che è testo rivelato da Dio, si estende ai libri degli autori (profani). . . La reverenza per il testo sostituisce il testo all'oggetto; non si legge il libro

della natura, ma il libro al posto della natura; non il corpo umano, ma il *Canone* di Avicenna; non la lingua degli uomini, ma Prisciano; non il mondo, ma Aristotile; non il cielo, ma Tolomeo. . . Oggetto del sapere non è l'uomo, nè il mondo, ma ciò che 'sta scritto' in certe pagine sull'uomo e sul mondo; scopo del sapere non è una formazione umana, ma l'acquisizione di tecniche, mirabili per sottigliezza e raffinatezza, escogitate a intendere i testi, a sciogliere dubbi della lettura, a risolvere i conflitti, nascenti da possibili opinioni contrastanti. . . Fra la mente e le cose si levava, come una barriera sempre più spessa e impenetrabile, la montagna dei testi, dei commenti, dei commenti ai commenti » (pp. 69-72). Alla disciplina e mortificazione dello spirito, corrisponde la durezza e costrizione fisica; come diceva fra' Giovanni Dominici, che conclude la parabola dell'educazione medievale, i bambini, e i giovani in genere, devono essere battuti, e battuti spesso. Così egli infatti scrive: « Spesse battiture fanno il loro buon pro. . . O sono battuti che l'hanno meritato, o non meritato. Nel primo caso, ringrazino di giustizia; nel secondo, meritano avendo pazienza. E però sempre e in ogni caso sono loro utili le busse e le battiture ».

Noi non riferiremo qui sui particolari del metodo didattico nel Medio Evo e nell'Età Moderna; noteremo però che, con l'avvento dello Umanesimo, il metodo per così dire si fa vivente e si incarna nella concreta figura dell'educatore. Questi viene ad assumere, nella società del tempo, uno straordinario rilievo; è circondato da una considerazione, da un prestigio, che fanno di lui un personaggio eroico, un alfiere di umanità. Il libro del Garin delinea alcune di tali figure, e noi ci limiteremo a ricordare il profilo ch'egli traccia della più notevole di esse, quel Vittorino da Feltre, in cui l'esemplare pietà religiosa, e persino la pratica ascetica, si unì ad un sentimento davvero serafico di ardore per l'educazione della gioventù, intesa come liberazione di interiori energie, e celebrazione di vita giocosa e gioiosa. « Educazione fisica, formazione morale e religiosa, istruzione, convergevano alla scuola di Vittorino; severissimo con se stesso, dolcissimo con gli allievi, una sua parola di biasimo era la punizione più grave. Ma, in compenso, era intransigentissimo con i genitori, e con i signori di Mantova; così intransigente da sfiorare l'ostentazione, perchè fosse ben chiaro che nessuna interferenza è ammissibile sul piano educativo. . . Nella dignitosa fierezza di Vittorino, come nella sua ascesi, c'è questo senso religioso di una missione che è la più alta e la più grave per l'uomo: salvaguardare gli uomini di domani dalle colpe della società di oggi, dando loro quanto di meglio offre l'eredità della storia; renderli

liberi veramente e padroni di sè, e mandarli nel mondo sicuri e ricchi dell'unico bene che si è dato conservare in ogni caso: l'equilibrio interiore e il rispetto di sè ».

L'umanesimo rappresentò dunque, nel campo dell'educazione, un risorgimento dello spirito contro la lettera soffocante, una restituzione dell'uomo a se stesso dopo la sua alienazione, un rinnovato senso del vivere in armonia con la natura e con la storia; ed uno scrittore assai rappresentativo del Rinascimento, il Rabelais, poteva dire a proposito del suo eroe Pantagruel, passato poi in proverbio per tutt'altre ragioni, che « il suo spirito stava fra i libri come la fiamma fra le stoppie, infaticabile e divampante ». Quando poi l'intellettualismo, cioè l'ossequio alla lettera in mortificazione dello spirito, ritorna dal seno stesso dell'Umanesimo, in un processo d'involuzione che corrisponde alla decadenza della stessa vita civile di libertà, allora quella fiamma guizzante dello spirito si abbassa, e la umanistica degenera in un'arida precettistica grammaticale e retorica. Comincia così la critica all'umanesimo stesso, che è in verità rifiuto di un umanesimo letterario, in nome di un umanesimo reale; e comincia la polemica contro l'insegnamento del latino. Abbiamo già ricordato, all'inizio delle nostre osservazioni, la protesta di Alessandro Piccolomini; alla quale altre e assai più vibrante seguirono, finchè la polemica si estese dal campo dello insegnamento a quello più vasto dei valori di civiltà; prenderà così forma il contrasto che si disse della *querelle* fra gli antichi e i moderni. Ma nella concorde polemica settecentesca contro il latino, si venne a perdere « il senso della giustificazione del latino inteso come accesso a un mondo singolarmente ricco, e collocato alle radici della nostra cultura; oppure come studio di una struttura linguistica, definita e conclusa in una sua vicenda, assunta come strumento e termine di paragone per raggiungere la piena coscienza di un'altra struttura, vivente e attuale, da quella generatasi nel tempo » (p. 281); che è, vorremmo concludere, la buona ragione perchè nelle nostre scuole si studia e si deve continuare a studiare il latino; fondata però sul riconoscimento, che lo scrittore rivoluzionario settecentesco Mably faceva, che « sarebbe stato per l'Europa un giorno di sventura quello in cui fosse andato definitivamente perduto l'insegnamento morale e civile di Grecia e di Roma ».

VITTORIO FROSINI

TRE LIBRI PER GLI AMICI DI SAINT - EXUPERY

I lettori fedeli di Saint-Exupéry, sanno di poter contare, ogni anno, su almeno un nuovo studio dedicato alla vita o alle opere di questo scrittore il cui successo, a quasi quattordici anni dalla morte, sta trasformandosi in un vero e proprio culto. Tra il 1956 e l'inizio del '57 non uno, ma addirittura tre libri, sono venuti ad arricchire le collezioni degli studiosi di Saint-Exupéry. Il primo, certamente il più interessante, è una raccolta di scritti inediti, curata da Claude Reynal, dal titolo estremamente significativo: *Un sens à la vie* ¹. Segue un *Antoine de Saint-Exupéry* di J. C. Ibert ², e infine, il recentissimo *Saint-Exupéry et l'enseignement du désert*, di Jaen Huguet ³.

La pubblicazione postuma di inediti può causare al lettore sorprese e delusioni, ed è quindi naturale che venga accolta con legittima diffidenza. Ma rassicuriamoci subito: qui si tratta di inediti per modo di dire. Il libro contiene infatti novelle, prefazioni e reportages che furono tutti pubblicati su riviste o giornali di larga diffusione.

L'aviateur, frammento di una lunga novella il cui manoscritto è andato smarrito, apparve su « Le Navire d'argent » dell'aprile 1926. *Moscou*, il primo dei grandi reportages, fu scritto per « Paris-Soir » nel maggio del '35. L'anno seguente l'« Intransigent » pubblicò *Espagne ensanglantée*, seguito da *Madrid* (« Paris-Soir », giugno 1937). *La Paix ou la Guerre?* fu scritto ancora per « Paris-Soir » nel '38, mentre *Les puissances naturelles* si trova nel N. 356 di « Marianne ».

In quanto alla famosa *Lettre aux Français* del 1942, essa fu pubblicata in inglese e in francese, e persino radiodiffusa dalle stazioni emittenti americane di lingua francese. La meno nota *Lettre au Général X*, invece, fu pubblicata postuma ne « Le Figaro Littéraire » del 10 aprile 1948. Le prefazioni che chiudono la raccolta appartengono

¹ A. DE SAINT-EXUPÉRY, *Un sens à la vie*, Gallimard, 1956.

² JEAN-CLAUDE IBERT, *Antoine de Saint-Exupéry*, Editions Universitaires, 1956.

³ JEAN HUGUET, *Saint-Exupéry et l'enseignement du désert*, La colombe, 1957.

rispettivamente ai libri di Maurice Bourdet (*Grandeur et servitude de l'Aviation*, 1933), di Anne Morrow Lindbergh (*Le vent se leve*, 1939) e ad un numero di « documenti » consacrato ai piloti collaudatori, del 1° agosto 1939.

Come si vede si tratta di testi perfettamente noti agli studiosi di Saint-Exupéry, largamente citati dai suoi critici e dai suoi biografi, (Chevrier, per esempio) e dai quali l'autore stesso trasse lunghi frammenti per inserirli nelle opere maggiori. Una pubblicazione inutile, dunque? Tutt'altro. Per il lettore medio, a cui i suddetti testi risultano difficilmente accessibili, questo libro rappresenta quasi una rivelazione; allo studioso offre il vantaggio di una disposizione cronologica che rende più agevole lo studio, anche attraverso queste opere minori, dell'evoluzione, sia del pensiero che dello stile di Saint-Exupéry.

La novella che apre la raccolta è un pò slegata e denuncia ancora qualche incertezza. Ma i pregi dello stile sono già così evidenti che Jean Prévost nel pubblicarla vi aggiunse questo giudizio: « Cet art direct et ce don de vérité me semblent surprenants chez un débutant » Chi conosce bene Saint-Exupéry non mancherà di scoprirvi sentimenti ed espressioni cui l'artista resterà fedele anche in seguito: l'aggettivo « dense », per esempio, che ci colpisce fin dalla prima pagina. Qui è usato per descrivere « un milieu dense, presque solide » a cui fa seguito « un silence étrange », anticipo di tutti quei preziosi silenzi che il poeta ci insegnerà a conoscere. Quando poi il protagonista dice fra sè, guardando i compagni: « Ils font un métier. J'aime ces hommes » siamo già nel clima di *Vol de nuit* e di *Terre des hommes*.

A questo frammento segue *Moscou*, primo frutto dell'attività giornalistica di Saint-Exupéry. Il salto è notevole. Siamo nel 1935. L'uomo è ormai maturo e ricco dell'esperienza di tanti anni di duro mestiere; l'atmosfera eroica della Ligne, il deserto, l'avventura di Guillaumet, tutto ha contribuito a determinare i suoi ideali e a forgiare il suo carattere. Anche l'artista è ormai maturo: dopo la pubblicazione di *Courrier Sud* e *Vol de Nuit*, egli è padrone del suo stile, in pieno possesso di tutti i suoi mezzi. Partendo per la Russia come inviato speciale di « Paris-Soir », Saint-Exupéry sa dunque esattamente ciò che fa, e, per prima cosa, si affretta a darci egli stesso la chiave per comprendere lo spirito di questo reportage, nonchè di quelli che seguiranno: « Ce que je vais chercher je ne l'atteindrai peut-être pas. Je ne crois pas au pittoresque. J'ai sans doute trop voyagé pour ne point connaître combien il trompe. Tant qu'un spectacle nous amuse, et nous intrigue, c'est que nous le jugeons encore du point de vue de l'étranger. C'est que nous n'avons pas compris son essence. Car

l'essentiel d'une contume, d'un rite, d'une règle du jeu, c'est le goût qu'ils donnent à la vie, c'est le sens de la vie qu'ils créent ». ⁴.

Gli articoli che compongono il reportage sono parecchi. Nel primo il giornalista coscienzioso comincia a descrivere al suo pubblico la parata del 1° maggio sulla piazza Rossa, ma il poeta non tarda a far capolino per raccontarci un episodio che, mostrando il lato umano di quella massa di automi disciplinati, sembra fatto su misura per i suoi gusti. Siamo in una delle strade che sboccano sulla grande piazza: a un certo momento il flusso della folla subisce un arresto e, nell'attesa, qualcuno comincia a suonare la fisarmonica, imitato ben presto da alcuni bandisti, ed ecco che tutti quei contadini, « le visage soudain dégelé » si mettono a danzare in tondo dando alla strada un aspetto bonario « comme une nuit de 14 juillet dans un fauborg de Paris » ⁵. Poi la strada si sblocca e, ridivenuti gravi, uomini e donne riprendono la marcia verso la piazza, lasciando Saint-Exupéry commosso della sua scoperta.

Anche nel viaggio di andata il suo interesse si era rivolto unicamente ai tipi umani che andava incontrando. Vi erano, nel suo stesso treno, degli operai polacchi che rientravano in patria. Lo scrittore aveva avuto occasione di osservare le loro casette, nella Francia del Nord, e ora quella povera gente ammassata nei vagoni di terza classe, sudicia, stanca, gli sembrava « amputata » di tutto ciò che era riuscita ad « apprivoiser » in quattro o cinque anni di soggiorno: « le chat, le chien et le géranium ». Di notte, nel vagone silenzioso, il destino di questi uomini addormentati lo assilla come un problema che egli sia personalmente chiamato a risolvere. Quando, in braccio ad una donna, egli scorge un bambino bellissimo, dal viso pieno di promesse, Mozart fanciullo, Mozart addormentato, la sua emozione gli detta quella pagina di squisita poesia che conclude degnamente *Terre des Hommes*.

È ancora la sua curiosità umana, piuttosto che un'interesse politico, che lo spinge a scrutare i misteri della giustizia sovietica. « Ce juge ne se permet pas de juger. Il est semblable au médecin que rien ne scandalise. Il soigne s'il peut, mais comme il sent surtout le social, s'il ne peut pas soigner il fusille. . . il y a là un grand irrespect pour l'individu, mais un grand respect pour l'homme » ⁶. Passaggi come questo hanno contribuito a giustificare le accuse di marxismo

⁴ Op. cit. pag. 43.

⁵ Op. cit. pag. 40.

⁶ Op. cit. pag. 57.

mosse da alcuni critici al pensiero di Saint-Exupéry. La critica più recente, come vedremo in seguito, dimostra la completa divergenza fra il pensiero exuperiano e ogni forma di totalitarismo, e il lettore, che si aspettasse da questi reportages una presa di posizione in materia di politica, rimarrebbe certamente deluso. Senza alcun partito preso, con sincero rimpianto, egli narra la caduta del « Massimo Gorki », « le plus grand avion du monde », che proprio il giorno prima gli avevano permesso di visitare. E poi chiude la serie degli articoli parlando della sua visita a M.lle Xavier, una vecchia istituttrice francese sfuggita, con molte sue compagne, al terrore della rivoluzione. Ma neanche queste vecchietine fragili, patetiche, che « l'aventure sociale avait refusées . . . comme l'aventure amoureuse » sanno raccontargli nulla del grande dramma russo, perchè « l'homme n'aperçoit du monde que ce qu'il porte en lui-même » ⁷.

Se a Mosca la rivoluzione è divenuta quasi un mito, a Barcellona, invece, essa è ben presente, ben viva, anche se Saint-Exupéry, seduto al tavolino di un caffè, non ne scorge subito i segni. Ma l'illusione è di breve durata: quattro miliziani comparsi improvvisamente, portano via coi fucili puntati, un uomo che sedeva al tavolo vicino « et le verre de l'homme restait là, témoignage, d'une confiance insensée dans le hasard, dans l'indulgence de la vie. . . » ⁸.

Gesti inesplicabili. Atmosfera d'ospedale. « Une guerre civile ce n'est point une guerre, mais une maladie » ⁹. Come sempre Saint-Exupéry non considera la questione da un punto di vista meschino, personale. E anche qui niente politica. Nessun partito preso. Egli non è e non potrà mai essere un partigiano. La sua intelligenza superiore e la sua umana comprensione gli consentono di discernere, in quella immensa confusione, i torti e le ragioni di entrambe le parti. Ciò che non esclude l'amara conclusione: « Point de respect pour l'homme » ¹⁰. Anche l'atmosfera del fronte di Lerida non lo convince: « Ces opérations militaires manquent étrangement de densité » ¹¹.

Quanti racconti abbiamo letto sulla guerra di Spagna? E quanti erano esenti dalla passione di parte? Persino il cattolicissimo Claudel non si è peritato di esaltare la guerra santa, senza pensare a « les grands cimetières, sous la lune ». In Saint-Exupéry, invece non c'è nè passione politica, nè fanatismo religioso. La tragedia spagnola, come

⁷ Op. cit. pag. 74-76.

⁸ Op. cit. pag. 86

⁹ op. cit. pag. 92.

¹⁰ Op. cit. pag. 94.

¹¹ Op. cit. pag. 96.

ogni altra forma di dramma umano o naturale, non è per lui che una nuova occasione di altissima meditazione. « Chaque individu est un empire — egli afferma — e quando alcuni uomini si sacrificano per salvare un fratello « il ne s'agit pas de sauver une termite parmi les termites de la termitière, mais une conscience, mais un empire, dont l'importance ne se mesure point » ¹². Di fronte a chi fa il triste bilancio della guerra chiedendosi cosa conti qualche chiesa bruciata in una città che continua a vivere, o qualche migliaio di morti in un popolo, Saint-Exupéry grida indignato: « Je refuse ces mesures. On n'arpente pas l'empire des hommes ». Perchè: « nous ne sommes pas des termites. Nous sommes des hommes. Pour nous ne jouent plus les lois du nombre ni de l'espace » ¹³.

E, poichè in Spagna la vita umana non ha più valore, egli conclude accorato: « En Espagne il y a des foules en mouvement, mais l'individu, cet univers, du fond de son puits de mine, appelle en vain à son secours » ¹⁴.

Quando, un anno più tardi, Saint-Exupéry torna a Madrid, i suoi sentimenti non sono cambiati. Solo che ora la guerra si è fatta più seria, e, sul fronte di Carabancel, le trincee, i camminamenti, l'attesa di un attacco, i tiri su Madrid, tutto serve a creare un'atmosfera che finisce per soggiogare lo scrittore. Da qui è stata presa un'altra celebre pagina di *Terre des Hommes*: il risveglio del sergente. Il mistero di questo destino spinge Saint-Exupéry a meditare. A quale richiamo misterioso obbediscono questi uomini che lasciano la loro pace per venire volontariamente a morire per un'idea? Non il valore intrinseco di quest'idea, perchè quelli dell'altro fronte si battono con uguale dedizione per un ideale opposto. E allora? L'artista paragona questa forza oscura all'istinto che spinge le gazzelle nate in cattività, verso il deserto sconosciuto, e all'ansia di volo, al desiderio di cielo che scuote le anitre della fattoria al passaggio di uno stormo di anitre selvatiche. Quest'ultima immagine non è nuova, è il soggetto di una delle rare poesie di Maupassant. Ma Saint-Exupéry la anima d'una nuova, profonda spiritualità perchè egli vede in questi impulsi l'intima necessità dell'uomo o della bestia di trovare la propria essenza, « le besoin de s'accomplir ».

La Paix ou la Guerre? fu scritto subito dopo Monaco, nel 1938. Lo spirito lucidissimo di Saint-Exupéry prevede la tragedia imminente e comprende che neanche la coscienza dei suoi inevitabili orrori

¹² Op. cit. pag. 109

¹³ Op. cit. pag. 111.

¹⁴ Op. cit. pag 117.

varrà ad evitarla. « Où loge la vérité de la guerre, une vérité si impérieuse qu'elle domine l'horreur et la mort? »¹⁵. È possibile che si affronti tanta sciagura solo per soddisfare la rapacità e la sete di sangue degli uomini? No. Per Saint-Exupéry affermare ciò « c'est oublier tout l'ascetisme qui entoure les valeurs de la guerre. C'est oublier le sacrifice de la vie. C'est oublier la discipline, c'est oublier la fraternité dans le danger. C'est oublier, en fin de compte, tout ce qui nous frappe chez les hommes de guerre qui ont accepté les privations et la mort »¹⁶.

Questo sentimento di fraternità che è la sola giustificazione della guerra, e insieme, la sua nobiltà, ispira a Saint-Exupéry ancora una delle sue pagine immortali: è il racconto di un altro episodio della guerra di Spagna. I nemici, divisi da una profonda vallata, si chiamano, nella notte, e si salutano, protesi sul nero abisso. L'uno si apre alla risposta dell'altro « de toute son âme, comme l'on s'ouvre à l'eau des puits dans le désert »¹⁷. Entrambi si chiedono perchè combattono: « Espagne » — dice l'uno; « Le pain de nos frères, — risponde l'altro, e « sous l'apparence des mots divers ces deux équipes ont crié les mêmes vérités. . . mais une si haute communion n'exclut pas de mourir ensemble »¹⁸. Per concludere: se « la vérité pour l'homme c'est ce qui fait de lui un homme » e se l'« allemand aujourd' hui est prêt à verser son sang pour Hitler, comprenez donc qu'il est inutile de discuter Hitler » poichè « la puissance d'un mouvement repose sur l'homme qu'il délivre ». E se veramente « nous voulons être délivrés » facciamo presto a scoprire « qu'il est des conditions mystérieuses qui nous fertilisent ». Però, se è vero che « il faut donner un sens à la vie » è anche vero che questo senso non lo troveremo unicamente nella guerra: « on peut enivrer les Allemands de l'ivresse d'être Allemands et compatriotes de Beethoven . . . mais ces idoles demagogiques sont carnivores ». Arriviamo a credere alla necessità della guerra perchè sentiamo oscuramente « que l'homme ne peut communiquer avec l'homme qu'à travers une même image. . . . Nous avons soif, dans un monde devenu désert, de retrouver des camarades: le goût du pain rompu entre camarades nous a fait accepter les valeurs de guerre. Mais nous n'avons pas besoin de la guerre pour trouver la chaleur des épaules voisines dans une course vers le même but. La guerre nous trompe. La haine n'apporte rien à l'exaltation de la course. . .

¹⁵ Op. cit. pag. 154.

¹⁶ Op. cit. pag. 158.

¹⁷ Op. cit. pag. 168.

¹⁸ Op. cit. pag. 168.

Quand nous marcherons dans la bonne direction, celle que nous avons prise dès l'origine, en nous éveillant de la glaise, alors seulement nous serons heureux. Alors nous pourrons vivre en paix, car qui donne un sens à la vie, donne un sens à la mort » ¹⁹. Parole altissime e particolarmente commoventi se pensate alla vigilia di quella guerra che, impegnando Saint-Exupéry corpo ed anima, gli avrebbe permesso di « s'accomplir » e di « s'échanger », attestando la meravigliosa coerenza del suo pensiero e della sua vita, e dando valore e significato alla sua morte.

La *Lettre aux Français* et la *Lettre au Général X*, sono la continuazione ideale di *La Paix ou la Guerre?*. La prima fu scritta e radiodiffusa appena si ebbe notizia dello sbarco alleato in Africa settentrionale. Per comprenderla appieno bisogna leggere, nel bel libro di Chevrier, il racconto degli anni che Saint-Exupéry passò a New York dopo l'occupazione. I suoi compagni di esilio, i Francesci d'America, erano divisi da odi, pettegolezzi e rancori che ferivano profondamente l'artista nella sua sensibilità e nel suo sincero patriottismo. La *Lettre aux Français* spiega esattamente la sua posizione e giustifica i sospetti e le inimicizie di tutti i partiti nei suoi riguardi. Il suo ardente appello alla resistenza lo faceva passare per gaullista, e la comprensione dimostrata per il compromesso di Vichy, che aveva salvato la vita a tanti francesi, lo faceva accusare di tradimento. Quel suo « français, réconcilions-nous! » non poteva e non voleva essere inteso da gente divisa e inasprita dagli odi di parte. L'ardente e accorato messaggio non ebbe dunque altra funzione che di testimoniare, ancora una volta, della nobiltà d'animo del suo autore.

Scritta in fretta, senza il minimo intento letterario, la *Lettre aux Français* non è fra le cose più belle di Saint-Exupéry, pur contenendo frasi incisive e immagini indimenticabili: « La France n'est que silence. Elle est perdue quelque part dans la nuit, tous feux éteints, comme un navire » ²⁰.

Bellissima invece è la *Lettre au Général X*. Forma e contenuto vi si fondono mirabilmente. Per i sentimenti che vi sono espressi la si considera il testamento spirituale di Saint-Exupéry. In questo non siamo d'accordo, e preferiamo accettare l'opinione di quei critici che vedono piuttosto in *Citadelle* la vera espressione del pensiero dell'autore. In questa ultima *Lettre* non vi è traccia di quella fede costruttiva che anima invece il vasto poema. Qui il cielo è chiuso. Ci si sen-

¹⁹ Op. cit. pag. 178-180.

²⁰ Op. cit. pag. 209.

te veramente sperduti « dans ce terrible désert humain (qui) n'a rien qui me caresse le coeur ». « Je suis triste — dice Saint-Exupéry — pour une génération qui est vide de toute substance humaine. . . je hais mon époque de toutes mes forces. L'homme y meurt de soif » ²¹.

La *Lettre au Général X* è il giardino degli ulivi di Saint-Exupéry, è l'ora buia prima della passione; ora che sembra senza speranza, ma che pure nasconde una fede: « L'homme n'a plus de sens. Il faut absolument parler aux hommes. . . . que peut-on, que faut-il dire aux hommes? ». *Citadelle*, col suo alto messaggio, sembrerà rispondere all'angoscioso interrogativo.

La necessità di seguire la cronologia spezza un pò l'unità di questi tre ultimi brani inserendovi una pagina di diversa, ma non minore bellezza: *Les Puissances Naturelles*. Vi si narra la lotta dell'aviatore contro un ciclone, in Patagonia. È uno di quei brani che hanno procurato a Saint-Exupéry il titolo di Conrad dell'aria. Pagine d'antologia. Modelli di stile che hanno fatto di questo scrittore un classico fra i più letti e studiati in Francia.

In questa descrizione egli resta fedele allo stile secco, vivo, immediato del reportage. I periodi, brevissimi, s'inseguono, incalzano. Le immagini hanno una sorprendente immediatezza: « Mes ailes ne mordaient plus sur le dessin du sol. . . . La mer était à la fois verte et blanche. D'un blanc de sucre écrasé, et, par plaques, d'un vert émeraude. Je ne distinguai point l'une de l'autre les vagues dans ce tumulte desordonné. Des torrents ruisselaient sur la mer. Les vents y imprimaient des foulées géantes, comme l'automne dans les moissons. . . Dans une flaque verte j'ai perçu, en transparence, un fond si proche que j'en distingue tous les détails. Mais le genou du vent pulvérise l'image » ²².

Ma la descrizione, per Saint-Exupéry, non può restare fine a se stessa, puro esercizio stilistico. Anche il ciclone contiene una sua lezione: non occorre coraggio — afferma l'aviatore — per affrontare simili prove. L'azione annulla tutte le sensazioni, persino la paura. Nè si può pretendere di raccontare, in seguito, un dramma che in realtà non c'è stato. « Il n'y a point de drame ni de le pathétique, sinon dans les affaires humaines. . . . et le drame physique lui-même ne nous touche que si l'on nous montre sons sens spirituel » ²³.

Le tre prefazioni che chiudono la raccolta tendono a cogliere la

²¹ Op. cit. pag. 284.

²² Op. cit. pag. 191, 197, 201.

²³ Op. cit. pag. 203-204.

essenza, il significato, dell'opera in questione. La più completa è quella che presenta il libro di Anne Lindbergh, perchè lo scrittore esamina anche lo stile di *Le Vent se lève*, mostrando un fine gusto critico. L'argomento dei tre libri suscita inoltre l'interesse dell'appassionato aviatore che è Saint-Exupéry. Le tre prefazioni rivelano dunque, oltre al suo gusto letterario, anche una sincera e fraterna comprensione.

Nella collezione « Classiques du XX^e siècle » in cui figurano tutti gli autori moderni più significativi, da Alain-Fournier a Gide, da Sartre a Claudel, Saint-Exupéry non poteva certo mancare. Lo scopo di questa collezione, che è quello di presentare al gran pubblico questi autori, ci autorizzava ad attenderci un libro esauriente su Antoine de Saint-Exupéry. Diciamo subito che la monografia di Ibert esauriente non è, almeno dal punto di vista biografico. Ma per chi conosce già le opere di Anet, Chevrier, Péliissier e Estang, sulla vita e sulle opere dello scrittore, questo studio, considerato come una nota aggiunta al gran quadro della critica exuperiana, seguito e conclusione dei testi suddetti, rappresenta una lettura interessantissima.

Bastano i titoli dei capitoli per stabilire l'atmosfera familiare ai lettori di Saint-Exupéry, e per mostrare da quale punto di vista l'autore è studiato. *Présence de l'homme*, *Une morale de l'action*, *Une mystique de l'homme*, *L'enfance retrouvée*, etc. . . Il libro di Ibert rappresenta una meta raggiunta nell'evoluzione della critica exuperiana, poichè, mentre i primi critici si occuparono essenzialmente del valore letterario dell'opera, qui la ricerca è tutta volta a definire il pensiero, la morale, la dottrina di Saint-Exupéry. Agli antichi confronti fra la sua « ferveur » e quella di Gide, le sue « jeunes filles » e quelle di Giraudoux, le sue descrizioni e quelle di Conrad, etc. . etc. si sono qui sostituiti dei paralleli tra la sua filosofia e quelle di Rousseau, Pascal e Nietzsche. In questa ricerca Ibert s'impegna a fondo, e vi dedica quasi tutto il libro.

Premesso che Saint-Exupéry non è assolutamente un autore a tesi, il critico ne studia l'evoluzione spirituale: in *Courrier Sud* ci mostra un tipo d'uomo ancora vulnerabile, mentre *Vol de Nuit* offre il germe di quella concezione del Capo che sarà poi sviluppata in *Citadelle*. C'è qui un interessante richiamo a Rousseau: « comme chez Rousseau c'est la volonté particulière qui se soumet à la volonté générale, celle-ci étant incarnée par le chef. Conclusion à en dégager: la liberté n'est pas l'indépendance, mais bien le contraire »²⁴.

²⁴ J. C. IBERT, *A. de Saint-Exupéry*, pag. 34.

Questa morale dell'azione, questa accettazione della morte come prova dell'amore per la vita, l'importanza della « demarche » spingerebbero il critico al paradosso di un esistenzialismo exuperiano, se egli stesso non limitasse la portata della sua affermazione: « il semble donc que pour Saint-Exupéry l'essence de l'homme est dans son existence; à condition de définir celle-ci par la conscience de vivre dans l'acceptation de la mort » ²⁵.

L'umanesimo di Saint-Exupéry è analizzato acutamente per tentare di risolvere il dissidio fra l'homme, l'Homme et l'individu i cui concetti talvolta si confondono nell'opera exuperiana: « la communauté des hommes n'est pas la somme des hommes. . . . La seule égalité possible est celle qui repose sur la réciprocité des engagements par lesquels s'affirme notre foi en l'homme et en nous-mêmes. Aussi, dans la communauté, les uns se montrent garants des autres et vice-versa. . . De même, lorsque nous respectons les hommes en les honorant, nous rendons honnage à l'Homme qui est à la fois en eux et au-dessus d'eux » ²⁶.

Anche l'importanza del mestiere è esattamente definita: il mestiere serve agli uomini per dare tutta la misura delle loro possibilità, affinché essi possano « échanger leur vie contre quelque chose qui apporte un sens à leurs actes et à leur mort » ²⁷.

Esaminata la dottrina, le conseguenze ne sono tratte con rigore scientifico. L'immortalità dell'anima in senso cristiano è la più prossima a quella concepita da Saint-Exupéry, che è « aboutissement auquel doit nous mener notre aventure intérieure, c'est-à-dire une sorte de perpétuelle désincarnation » ²⁸. Dio è presente nell'opera di Saint-Exupéry, afferma Ibert, anche se poi esita un poco a darne una definizione. Forse è il Dio dei cristiani, ma, in ogni caso, è un Dio che dà un senso agli atti e alle cose, e la cui presenza può essere provata solo dagli atti che garantiscono l'autenticità di una fede resa eroica dal silenzio stesso della divinità. Altro punto fermo nell'opera di Saint-Exupéry è quella « civilisation méditerranéenne et occidentale » a cui egli sente di appartenere. Tutto ciò Ibert lo definisce realismo spiritualista e lo avvicina alla filosofia di Platone, Pascal, Rousseau, Blondel, pur riconoscendo che quest'opera, oltre che di un filosofo, è quella di un poeta che ha fede nella perfettibilità del genere umano.

²⁵ Op. cit. pag. 38.

²⁶ Op. cit. pag. 43-44.

²⁷ Op. cit. pag. 46.

²⁸ Op. cit. pag. 48.

Nel capitolo *Mystique de l'homme*, viene esaminato il ruolo del Capo e si ritorna ancora sull'idea exuperiana di comunità. Per quanto l'analisi sia sempre acuta, non va qui senza qualche ripetizione e una certa lentezza che, del resto, potrebbe essere un'eco dell'insistenza di Saint-Exupéry su questi temi che gli stanno particolarmente a cuore. È qui che Ibert riporta alcune pagine di *Citadelle* scelte fra le più belle e dense di significato. Sulla questione tanto dibattuta del reale valore di quest'opera postuma, questa critica è un modello di equilibrio. Le lacune e le contraddizioni che vi si trovano, non sono negate: « En écrivant *Citadelle* il a désiré suggerer à ses contemporains une manière de gouverner les esprits, en donnant à l'autorité un fondement mystique. Il a cependant éludé la question essentielle, celle qui concerne la justification de la fonction du chef ». È questo il punto delicato, da cui derivano gli attacchi subiti da *Citadelle* al suo apparire. Ibert non solo non nega le evidenti analogie tra il cristianesimo, il marxismo e la mistica exuperiana, ma anzi, accettandole, spera che Saint-Exupéry possa gettare un ponte sull'abisso che separa i cristiani dai marxisti. È la stessa ricchezza di motivi che animano il mondo spirituale del poeta, che serve a fornire punti di contatto alle più diverse dottrine politiche, ma, secondo Ibert, è solo il mondo cristiano che può rivendicare a sé il messaggio spirituale di Saint-Exupéry. « L'amour sublime, unique, invincible, mène tout droit au bord du grand abîme, car il parle immédiatement d'infini et d'éternité, écrivait Amiel. Saint-Exupéry était animé par cet amour-là qui bouleverse la conscience en créant en elle le vertige de l'absolu, mais il a su donner une substance à cette passion du salut des hommes, qui était, chez lui, aussi totale que chez un Pascal ». ²⁹.

Un altro bel capitolo è dedicato ai miti dell'innocenza e dell'infanzia ritrovata, attraverso un rapido esame di *Le Petit Prince*, riassunto e compreso nei suoi due simboli essenziali: la rose e le renard, l'amore e l'amicizia. Sono questi gli unici sentimenti capaci di liberare l'essere umano dalla sua solitudine perchè basati sul dono di sé, il famoso « échange » che assume qui una forma più umana, dunque più accessibile. Che Saint-Exupéry nel personaggio del Petit Prince si fosse ritratto come in quello del Capo berbero di *Citadelle*, tutti i critici ce lo avevano detto. Ibert fonde i due personaggi ricostruendo, attraverso i loro caratteri così opposti, la figura completa del poeta. « Saint-Exupéry s'est défini à travers les personnages du Chef et du Petit Prince comme s'il y avait en lui deux êtres qui se combattaient en

²⁹ Op. cit. pag. 80.

amis. L'un a soif d'absolu, d'ordre, de permanence, de solidité, et veut réarmer l'homme en l'enracinant dans sa terre. L'autre, au contraire, désarme l'homme, s'enferme dans le rêve, transfigure le réel, se moque de l'ordre, et accepte la fragilité de la vie sans s'inquiéter de devenir autre que ce qu'il est. Mais tous deux se tendent la main. . . en se tirant fraternellement la langue car ils défendent le même amour » ³⁰.

Definito così l'uomo e il suo mondo interiore Ibert passa ad esaminare l'artista attraverso il suo stile. Sappiamo che Saint-Exupéry considerava la letteratura non come fine a se stessa, ma come strumento di civiltà. Ibert riporta una frase dei *Carnets*, « Dans le style il y a la démarche et c'est elle qui est action », e poi continua « Nous avons vu quel était son style de vie, quelle rigueur et quelle abnégation il supposait, et à quelle élévation morale il conduisait. Sur le plan littéraire on retrouvera un style identique qui traduit à merveille cette abondance de sentiments contradictoires et cet étonnant besoin de pureté qui donnent à l'oeuvre de Saint-Exupéry un ton à la fois bouleversant et rassurant » ³¹.

L'analisi della lingua usata dallo scrittore, l'esame del suo vocabolario semplice, preciso, dove certe parole ritornano con insistenza ricche di nuovo significato, or-arbre-fonder-échanger etc., sono meno nuovi. In questo campo, infatti, la critica precedente è stata esauriente. Più interessanti, invece, le osservazioni su *Citadelle*. Conosciamo le molte riserve che furono fatte sull'opportunità di questa pubblicazione postuma. Ibert, dopo aver giustamente osservato che quasi certamente l'opera avrebbe subito una notevole riduzione (si pensi che *Vol de Nuit* fu ridotto da 400 a 180 pagine) approva che essa sia stata comunque pubblicata, perchè egli considera *Citadelle* come la somma del pensiero di Saint-Exupéry, e il suo vero testamento spirituale.

Molto più discutibile è invece l'idea che i primi romanzi abbiano esaurito le risorse di Saint-Exupéry come narratore e che, malgrado le apparenze, lo scrittore « ne soit pas lui-même quand il nous parle du métier d'aviateur » ³². Secondo Ibert egli si sentiva quasi vergognoso di essere un letterato in mezzo ai suoi compagni, e la sua opera non esprime che lo sforzo per legarsi a loro nella fraternità del mestiere. Ebbene, che il Saint-Exupéry di *Citadelle* non sia più quello

³⁰ Op. cit. pag. 86.

³¹ Op. cit. pag. 92.

³² Op. cit. pag. 97.

di *Terre des Hommes* è una cosa evidente « L'homme d'action s'est effacé devant l'homme de religion » ³³. Ma anche se l'azione è stata soltanto una tappa nella curva sempre ascensionale dell'evoluzione interiore del poeta, nessuno ci dà il diritto di dubitare dell'assoluta sincerità di questa tappa. Anzi, se per la conoscenza di Saint-Exupéry dovessimo basarci unicamente sulle opere maggiori, se non possedessimo i *Carnets*, le lettere e quella raccolta di cui ci siamo appena occupati, ci sarebbe più facile credere alla verità dell'aviatore che a quella del Capo berbero, proprio per la minore coerenza dell'opera incompiuta nei confronti dei primi capolavori.

Un'altra osservazione discutibile è quella sul contrasto tra il pensiero e alcuni atti di Saint-Exupéry « Qu'il a été prêt à payer de sa vie les idées qu'il avançait, nul ne le contesterait. Mais qu'il ait vécu selon ces idées, voilà qui paraît moins certain ». Prova di queste affermazioni sono i due raids, così contrari alle sue idee sugli atti gratuiti e sul coraggio inutile, e la morte, conseguenza della sua disobbedienza ai superiori. Diciamo però che anche l'osservazione di Ibert è gratuita, poichè egli stesso si affretta a dare la risposta che, per la sua morte, è molto semplice: qualcuno, in malafede, avrebbe potuto rimproverare a Saint-Exupéry il suo esilio durante l'occupazione e lui, ben lo sappiamo « n'aimait point les malentendus de cet ordre » ³⁴. A parte il fatto che, avendo accettato come scopo della sua vita la missione di « parler aux hommes », è evidente che non lo avrebbe mai fatto senza prima « acquérir le droit de parler » ³⁵. Quanto ai famosi raids « le héros tire la langue au penseur » dice Ibert, riprendendo una espressione cara all'autore di *Citadelle*, e si riferisce, evidentemente, a quella famosa dualità Petit Prince — Chef berbère. La questione non è molto approfondita, ma non si tratta in ogni caso, di una questione scottante. Nè l'uomo nè l'artista risultano diminuiti da questi slanci che sembrano porre Saint-Exupéry in contraddizione con se stesso. La verità è, e anche Ibert ne conviene, « que les liens qui attachaient Saint-Exupéry à son oeuvre, n'étaient pas rationnels, mais affectifs » ³⁶. E un'altra verità è che in quest'opera stessa non si può cercare il rigore di un sistema perchè « philosophique la pensée de Saint-Exupéry l'est assurément, mais elle s'est si bien sounise à la rigueur de la forme poétique, qu'elle échappe à tout système, et prési-

³³ Op. cit. pag. 98.

³⁴ Op. cit. pag. 104.

³⁵ Op. cit. pag. 104.

³⁶ Op. cit. pag. 105.

de à cette difficile opération qui consiste à associer vie et connaissance dans un même acte de création » ³⁷ .

Saint-Exupéry et l'enseignement du désert è, in ordine di tempo, l'ultimo libro dedicato al poeta. Ma il vero protagonista di questo interessantissimo studio più che l'autore di *Citadelle*, è il deserto. L'unico aspetto dell'opera exuperiana che interessa Huguet, è l'influenza esercitata dal deserto sullo scrittore, e le pietre di paragone per esprimere un giudizio, sono tutte quelle opere filosofiche, religiose o semplicemente descrittive, la cui fonte d'ispirazione è il deserto. Anzi, alla fine del libro, insieme a una recentissima bibliografia e discografia di Saint-Exupéry, troviamo tre pagine dedicate a quegli autori le cui opere possono stare « sur le même rayon que *Citadelle* ». Gli autori in questione sono Ernest Psichari, Max Picard, Charles de Foucauld etc.

Detto questo sarebbe inutile cercare in questa monografia una critica sistematica di tutta l'opera di Saint-Exupéry e, tanto meno, un giudizio di ordine letterario. Questo punto di vista, del resto, non è del tutto nuovo. Conosciamo l'opera di Renée Zeller che Huguet stesso cita, definendola un « tentative d'exégèse catholique de *Citadelle* » ³⁸. C'è poi il più recente « Fantaisie et mystique dans le Petit Prince de Saint-Exupéry », d'Yves Le Hir, in cui la poetica confessione della solitudine e dell'amore di un uomo viene trasformata in una foresta di simboli e di allegorie. Ed ora ecco Huguet che fa di *Citadelle* la sola cosa che conti nell'opera exuperiana. Abbiamo già accennato a questo atteggiamento della critica più recente. Questo studio dedicato quasi esclusivamente al lungo poema in prosa ci pone di fronte alla questione seguente: come si è arrivati a questo punto partendo delle critiche nettamente negative che accolsero l'opera al suo apparire? Nel 1949 Jean H. Roy scriveva: « Il nous a laissé, avec *Citadelle*, une oeuvre touffue, inachevée, que nous voudrions belle comme un testament et que nous découvrons terriblement désassemblée. Le style s'efforce d'être dépouillé, biblique, riche d'images. Les images sont presque toutes les mêmes, exception faite de quelques pages magnifiques. . . Saint-Exupéry nous lègue un monde étrange, féodal et précieux, bâti sur le sang et la sueur des hommes. . . . Les mots se tirent la langue, constate-t-il à maintes reprises. Ces mots ne se tiraient la langue ni dans *Vol de Nuit*, ni dans *Terre des Hommes* Ce livre ne représente pas pour nous la vraie

³⁷ Op. cit. pag 111.

³⁸ Op. cit. pag 99.

pensée de Saint-Exupéry qui n'aurait jamais accepté qu'on publiât l'oeuvre sous cette forme » ³⁹. Nel 1952 le opinioni non sono molto cambiate: « disons-le tout net et tout franchement: cette publication ne s'imposait pas; elle m'a personnellement beaucoup déçu. Loin de représenter le couronnement de l'oeuvre de l'auteur, elle constitue comme le soutènement de travaux futurs que la mort ne lui permet pas de réaliser. Le meilleur et le pire s'y côtoient. Aux formules étincelantes, aux maximes pures comme le diamant, succèdent des remarques banales, des aphorismes épais, des lieux-communs d'une désespérante platitude et il faut bien le constater, le plus obscur charabia » ⁴⁰. Huguet stesso cita la critica negativa di Marcel Arland e constata: « la première incompréhension vint de la critique » ⁴¹. non tanto, però, per colpa dei critici, quanto perchè « l'oeuvre résistait à toute analyse » ⁴². Ma, oltre che all'analisi, *Citadelle* resisteva anche alla lettura, se l'autore stesso confessava di non essere andato oltre le prime pagine, al suo primo contatto con l'opera. Poi in un momento e in un luogo più favorevoli, ancora preso dalla lettura recente di « Le monde du silence » di Picard, gli capitava in mano la bella edizione della Pléiade, e allora, dopo aver riletto i primi romanzi, *Citadelle* gli appare in tutto il suo significato, compendio e conclusione del pensiero di Saint-Exupéry. Fu una rivelazione. Ed è così che egli interpreta il lungo poema: « Ce que j'ai appris à Ronda, de *Citadelle*, c'est qu'elle est née du Désert, de ce désert où Saint-Exupéry a vécu, dont il a aimé et fréquenté les hommes, où il s'est perdu et d'où il fut sauvé; c'est qu'elle appartient à un monde hors du nôtre, hors du temps, mais à nous destiné, où objects, attitudes, langage, actes, obéissent à un cérémonial du Silence; c'est que le monde est dominé par la présence indistincte mais certaine, solennelle, biblique, de Dieu » ⁴³.

Stabilito il significato dell'opera, Huguet passa a esaminare le ragioni che spinsero Saint-Exupéry verso il deserto. Non vi andò spontaneamente: fu Didier Daurat, grande conoscitore di uomini, che ve lo spinse, quel Daurat che rappresentava per l'artista la prima incarnazione del Capo, secondo la concezione che egli svilupperà in seguito.

Un uomo come Saint-Exupéry non poteva non trovare nel deser-

³⁹ JEAN H. ROY, *Les Temps Modernes*, août, 1949.

⁴⁰ LOUIS CHAIGNE, *Vies et oeuvres d'écrivains*, Paris-Lanore, 1953, pag. 85.

⁴¹ Op. cit. pag. 13.

⁴² Op. cit. pag. 13.

⁴³ Op. cit. pag. 18.

to il clima adatto ad affinare il suo spirito: « le désert n'enrichit que les riches. Il ne fortifie que les forts. Il faut lui confier la plénitude du coeur, l'élan de l'esprit, car il les fait fructifier en sécurité et en grave puissance » ⁴⁴. La meditazione che Saint-Exupéry ha iniziata nel deserto genererà più tardi *Citadelle*, che è « un livre né du désert, mais composé dans un autre désert plus aride encore » ⁴⁵. Qui Huguet allude a quei deserti umani che lo scrittore ha conosciuti in Spagna, nella Germania nazista e in America, dopo la disfatta. Il capitolo che li descrive non è però fra i più belli, mentre bellissimo è quello che tratta del Silenzio. Anche qui Picard et Psichari sono chiamati a spiegarcene filosoficamente la natura. E anche al silenzio è il deserto che ci conduce: « Car le désert reçoit les pas l'un après l'autre, comme une audience démesurée qui engloutit les paroles et les conduit au silence » ⁴⁶. Gli uomini a cui Saint-Exupéry vorrebbe parlare sono storditi dal rumore, sperduti nel frastuono della civiltà odierna, uomini a cui bisogna anzitutto restituire il dono prezioso del silenzio interiore nel quale, soltanto, potranno ritrovarsi. « La rumeur a grandi dans le monde, mais relié par le silence à l'Homme essentiel, n'ayant d'autre préoccupation que de fonder celui-ci Saint-Exupéry en triomphera » ⁴⁷. Sempre a proposito di questo « parler aux hommes » Huguet esprime, sulla *Lettre au Général X*, un'opinione che ci sembra più giusta di quella di Ibert: « On a dit de cette lettre qu'elle était le testament spirituel de Saint-Exupéry. C'est sans doute lui donner un peu trop d'importance. Elle exprime l'état d'âme de son auteur à un moment de plus dense mélancolie. Ce n'est pas mettre en doute la charvoyance de Saint-Exupéry, mais rappeler qu'en *Citadelle* il a su aller au delà de son dégoût et de son amertume » ⁴⁸.

Un altro grande merito di *Citadelle* è secondo Huguet, di aver rivelato l'appartenenza di Saint-Exupéry a « ces hommes, aujourd'hui si rares, qui savent prier » ⁴⁹. Il libro, infatti, è ricco di preghiere: « prières dans le silence et dans la solitude, prières ou Dieu insaisissable, prières auxquelles il n'est point répondu, mais dont la ferveur ne se dément jamais » ⁵⁰. A furia di cercare nell'uomo i suoi

⁴⁴ PHILIPPE DIOLÉ, *Le plus beau désert du monde*, pag. 11.

⁴⁵ Op. cit. pag. 34.

⁴⁶ SAINT-EXUPÉRY, *Citadelle* pag. 931.

⁴⁷ Op. cit. pag. 51.

⁴⁸ Op. cit. pag. 48.

⁴⁹ Op. cit. pag. 70.

⁵⁰ Op. cit. pag. 70.

valori eterni, quella scintilla inafferrabile che lo distingue e lo nobilita, Saint-Exupéry ha trovato Dio, e l'ha trovato proprio nel silenzio del deserto. « Ayant trop à offrir pour ne pas avoir trop à attendre. . . Il commence alors *Citadelle* où Dieu n'est plus interrogation: il est, il devient certitude et fin » ⁵¹.

Su questo Dio di Saint-Exupéry di cui tanto si è discusso, Huguét non manca di dire anch'egli la sua opinione: « Le monde religieux de *Citadelle* est le verso du catholicisme. Le silence dans lequel se perd et se complaît Saint-Exupéry c'est le verso du Verbe. Et c'est avec raison, dès la publication de *Citadelle*, que cet ouvrage reçut l'épithète de biblique » ⁵². Tuttavia Huguét mostra di non interessarsi tanto alla definizione della divinità exupériana, quanto alla constatazione che non è stata vana la ricerca di Saint-Exupéry « Si je cherche j'ai trouvé — ci dice egli stesso in *Citadelle* — car l'esprit ne désire que ce qu'il possède » Et Huguét aggiunge: « Ce n'est pas le moindre mérite d'Antoine de Saint-Exupéry d'avoir proposé à l'homme du XX^e siècle, frustré de Dieu, cet effort, ce choix, cette direction. . . Il peut paraître facile de considérer cet autre livre posthume comme les Pensées du XX^e siècle, mais on ne peut ne pas être frappé par la similitude de ces deux destinées. Le parallèle n'est pas seulement exercice pour intellectuels. Dieu est enjeu, approché différemment, mais recherché avec une force presque identique » ⁵³.

Portata su questo piano *Citadelle* appare dunque un'opera di immenso valore, di profonda nobiltà e di indiscutibile bellezza. Fra i primi critici e Huguét chi ha torto, e chi ragione? Quest'ultimo, per giudicare l'opera, ha cercato di porsi nel suo clima spirituale perchè « le silence est climat, champ d'action de l'âme ». A suo parere « la méprise des analystes et contempteurs de *Citadelle* n'a pas d'autre origine: ils ont situé et scruté sur le plan de l'intelligence une oeuvre qui n'était qu'expression d'âme, à l'âme adressée » ⁵⁴. Ma se i vari Chaigne, Roy e Arland hanno, con visione limitata, giudicato l'opera su un piano quasi esclusivamente letterario, anche Huguét, ignorando le innegabili contraddizioni, lungaggini e oscurità che lo appesantiscono, può essere accusato di parzialità. Solo che, ed è qui, a nostro parere, il punto debole delle prime critiche, quel Saint-Exupéry che noi conosciamo agile narratore e puro stilista, avrebbe certamen-

⁵¹ Op. cit. pag. 72.

⁵² Op. cit. pag. 74.

⁵³ Op. cit. pag. 77-78.

⁵⁴ Op. cit. pag. 39.

te saputo liberare la sua opera più significativa, quella a cui teneva maggiormente, da tutte le scorie che ne velano qua e là il nucleo prezioso. La convinzione che i difetti di *Citadelle* sarebbero scomparsi nella sua stesura definitiva, ci sembra un atto di doverosa fiducia verso l'autore di *Terre des Hommes* e *Le Petit Prince*. Quest'atto gli altri critici non hanno voluto compierlo. Quanto a Huguet la questione è superflua perchè egli non ha neanche preteso di fare della critica. Ha soltanto voluto interpretare il messaggio che il poeta era tanto ansioso di trasmetterci. Era questo, del resto, il punto di vista adottato da Saint-Exupéry nel giudicare qualsiasi opera d'arte. Ciò che ci fa pensare che, se al poeta fosse dato di leggere tutti i libri che si occupano di lui, forse quello di Huguet sarebbe fra i suoi prediletti.

VITTORIA GASTALDI

SICILIA, SARDEGNA E LA ESPANSIONE MEDITERRANEA DELLA CORONA DI ARAGONA

Da quando Fernand Braudel aprì, colla sua opera sul mondo mediterraneo nell'epoca di Filippo II, quello che vorremmo chiamare l'orizzonte mediterraneo, la storiografia europea non ha potuto sottrarsi a quel richiamo di considerare i fenomeni storici entro il quadro delle dimensioni mediterranee.

S'intende con diversità di propositi, di metodi, di risultati di quelli che offre l'opera del Braudel.

Per restare nel campo della medievalistica, *Catalani e Aragonesi nel Mediterraneo* di F. Giunta, edito qualche anno fa, nel tentativo di ricostruire un periodo assai poco noto della storia di Sicilia, quello che va dal regno indipendente di Federico II di Aragona sino al Vicereame, sottolineava, almeno intenzionalmente, il bisogno di inserire quelle vicende entro i termini di una problematica più vasta di quanto sino allora non fosse stato fatto.

Un altro lavoro viene ora ad aggiungersi a questa storiografia mediterranea ad opera di uno studioso spagnolo di sicura formazione europea, il Salavert che in due grossi volumi (Salavert y Roca, Vicente: *Cerdeña y la expansion mediterranea de la Corona de Aragón (1297-1314)* Madrid, 1956) propone i problemi della espansione mediterranea della Corona di Aragona al tempo di Giacomo II.

Non si può certo nascondere che quando ci si imbatte in opere come questa di Salavert, il primo moto istintivo sia quello della diffidenza. Una diffidenza che evidentemente si rivolge al tipo di storiografia erudita, fondato sulla ricostruzione di relazioni diplomatiche, che certo risulta estranea al nostro spirito e perciò al nostro modo di intendere la storia.

Diciamo però subito che questa iniziale diffidenza torna, in questo caso, a maggior vantaggio dell'autore, e per vari motivi. Anzitutto perchè, a mano a mano che si ha la pazienza di procedere nella lettura delle 500 e più pagine del volume di testo, si scoprono i reali valori di questa ricostruzione: precisione, ampiezza di documentazione,

onestà e metodo veramente esemplari. E crediamo che questi siano valori che si impongono alla ammirazione e considerazione anche di chi propenda per altro tipo di ricerca storiografica. In secondo luogo perchè la ricostruzione del dedalo delle relazioni diplomatiche fatta dal Salavert si muove sempre entro la problematica più vasta della vita del periodo studiato e, gli elementi sociali, economici, culturali imprime alla narrazione un respiro davvero ampio.

Questi valori e questo riconoscimento sono posti in rilievo nella Prefazione a firma di Vicens-Vives, che pure è uno dei maggiori sostenitori, nella storiografia spagnola contemporanea, dei moderni metodi di « *historia completa* », ma che sottolinea anche la necessità di ricerche del genere di quella condotta dal Salavert per colmare le lacune che ci sono state lasciate dalla erudizione del secolo scorso. Sotto questo punto di vista la fatica di S. ha raggiunto pienamente l'obbiettivo.

Gli interrogativi che molti storici, il maggiore dei quali fu certo il Finke, si sono posti a proposito della politica mediterranea di Giacomo II di Aragona e dei problemi di ordine internazionali ad essa connessi, ricevono, nella opera del S. risposte, per tanti aspetti, definitive.

È da chiarire anzitutto che la limitazione cronologica (1297-1314) che certo disturba il naturale svolgimento della ricerca, che andava condotta sino alla vera e proprio conquista dell'isola, ha una origine tutt'affatto esteriore e in certo senso didattica, per come chiarisce il Vicens nella Presentazione. Diciamo senz'altro che il criterio adottato è assai discutibile, e del resto lo riconosce lo stesso Vicens, soprattutto perchè a guardare i risultati non possiamo non notare le differenze fra il lavoro dell'Arribas-Palau che si occupa della conquista vera e propria della Sardegna, già pubblicato nel 1952, e questo del Salavert; differenze di impegno, di serietà, di maturità, tutte a vantaggio del Salavert; ma ci rendiamo conto perfettamente di come vadano certe cose.

Ad ogni modo la limitazione in estensione ha certamente giovato alla profondità del lavoro.

Il volume di testo comprende una ampia introduzione sulla « coyuntura histórica » dell'Europa alla fine del sec. XIII; una prima parte di cinque capitoli sugli antecedenti politici della infeudazione della Sardegna, e una seconda parte sul vero e proprio problema diplomatico della « incorporazione » della Sardegna.

Nella introduzione il S. individua e analizza i vari fattori determinanti del momento storico, da quello ideologico a quello economico, dal movimento cittadino al progresso industriale ed agricolo; i riflessi di questi fattori nel campo più strettamente politico; gli elementi del-

la crisi nelle sue diverse manifestazioni in campo ecclesiastico e civile.

I Vespri siciliani furono certamente un fatto storico di dimensione europea che condizionarono lo svolgimento degli avvenimenti internazionali per molti decenni.

La rottura dell'equilibrio mediterraneo con il conseguente tramonto della supremazia francese; la separazione delle due parti dell'antico Regno meridionale fondato dai Normanni; l'ingresso dell'isola di Sicilia nell'orbita della nuova potenza catalano-aragonese, furono, sul piano politico, le conseguenze più evidenti di quel moto popolare.

Salavert intende perfettamente il valore e il significato di questo fatto e lo pone a base di tutta la sua ulteriore indagine, cogliendo tutti gli elementi che intorno alla « questione siciliana » si svilupparono: politica pontificia e francese; guelfismo e ghibellinismo; interessi commerciali delle città del centro e del Nord d'Italia, mire dinastiche ed espansionismo marittimo catalano.

Questo punto di vista mediterraneo è certo il più adatto a penetrare il reale senso della vicenda, forse turbato da alcune affermazioni di tipo geopolitico (pagg. 48-50) che riecheggiano un nazionalismo storiografico, di marca spagnola, decisamente superato.

La verità però si è che, nonostante queste affermazioni sull'*imperativo geopolitico* del *nucleo* catalano-aragonese che sembrerebbero spiegare l'espansionismo degli stati della Corona di Aragona come effetto di una forza « immanente », di tendenze naturali e perciò deterministiche, e che in definitiva non spiegherebbero nulla, il S. conduce la sua narrazione sulla analisi dei fatti concreti che in determinati momenti storici favorirono il realizzarsi di una certa politica. E questa politica fu il risultato della coincidenza delle mire dinastiche dei sovrani della Corona di Aragona e degli interessi della talassocrazia catalana che riuscirono a superare le resistenze degli interessi contrastanti degli Aragonesi.

In realtà la tendenza mediterranea della casa di Aragona era assai antica, come pone in rilievo il S., e quando Pietro il Grande si dirige verso la Sicilia non fa altra cosa che trarre le ultime conseguenze di quello che i suoi predecessori avevano preparato. Il significato più profondo dell'azione di Giacomo II sarà quello del consolidamento delle posizioni di potenza marittima della Corona di Aragona, e alla lontana, la preparazione della grande politica europea dei Re Cattolici.

Le modificazioni delle condizioni dell'equilibrio politico del Mediterraneo, che diveniva, dopo l'intervento aragonese in Sicilia, un mare interno catalano-aragonese, provocarono naturalmente quella coalizione di forze che tenterà di « restaurare » le precedenti posizioni. Il

mantenimento dell'isola di Sicilia importava la guerra ad oltranza con la Chiesa e con la Francia, la rinuncia significava certamente la risoluzione di colpo dei contrasti con la Chiesa e una vantaggiosa posizione per le negoziazioni con la Francia. Motivi di ordine interno poi spingevano il sovrano aragonese verso questa seconda soluzione: l'impopolarità dell'impresa siciliana in Aragona aveva costretto Pietro il Grande alla concessione del cosiddetto Privilegio dell'Unione. Perciò e- gli stesso nel testamento aveva spinto Alfonso alla rinuncia della Sicilia. E in realtà Alfonso aveva tentato varie strade per giungere a una soluzione che in ogni caso avrebbe importato quella cessione. La sua morte (1291), avvenuta quando ormai egli si preparava a concludere a Roma le trattative già avviate a Tarascona, rimise tutta la questione nelle mani di Giacomo. Nel testamento di Alfonso l'isola doveva rimanere separata dai regni della Corona, ma Giacomo protestò pubblicamente contro quella clausola e lasciò il fratello Federico come governatore e suo luogotenente.

Dalla sua ascesa al trono sino alla conclusione del Trattato di Anagni (1295) la politica di Giacomo fu indirizzata a conservare la Sicilia fra i domini della Corona. Quando poi riconobbe che neppure attraverso all'alleanza castigliana, nella quale ad un certo momento aveva creduto di trovare la chiave della soluzione del problema siciliano, avrebbe potuto continuare a mantenere l'isola, allora si volse alla ricerca di una soluzione che lo compensasse della rinuncia.

Il S. si è posto anche lui, e non poteva non porsi, il significato della rinuncia di Giacomo all'isola di Sicilia, che nella storiografia, soprattutto siciliana, è stata indicata come il « tradimento » di Giacomo.

L'interpretazione del S. si fonda principalmente sulla analisi della concezione politica di Giacomo II e non si può non consentire con lui che l'ideale dell'espansione marittima è il criterio fondamentale della politica del sovrano aragonese. A questo criterio egli subordinò ogni altra politica. Quando poi si tiene conto della sua personalità e del suo realismo politico, per il quale la scelta dei mezzi poteva riuscire indifferente, il problema viene certo ridotto a termini più modesti e, certamente, la carica morale insita nel concetto di tradimento perde gran parte della sua validità. In termini di realismo politico va dunque considerata tutta la azione che condusse Giacomo alla rinuncia all'isola di Sicilia e alla guerra contro il fratello Federico.

Pur consapevole di questo fatto il S. non trascura tuttavia di porre in luce tutti gli elementi che possono in certo senso « giustificare » l'azione del sovrano.

Il Trattato di Anagni è evidentemente il punto centrale di tutta

la questione. Il S. non può negare la, almeno apparente, tortuosità della politica seguita da Giacomo, ma riconferma la fondamentale rettilineità di quella politica che in definitiva permise il mantenimento della Sicilia nell'area catalano-aragonese e l'acquisizione della Sardegna.

È in sostanza la tesi del cronista siciliano Nicolò Speciale e dello Zurita che ascrivono a grande merito di Giacomo di aver saputo negoziare in modo tale da non perdere del tutto la Sicilia e acquistare altri regni. La rinuncia, secondo questa interpretazione, fu soltanto una finzione, frutto di calcolo politico, fondato sulla conoscenza delle possibilità di resistenza siciliana. E infine l'argomento decisivo sta nel mancato impegno a fondo nella impresa contro il fratello, nel 1298, che certamente salvò la vita stessa del regno indipendente di Sicilia.

Ma ciò che più conta è che la rinuncia alla Sicilia, per quanto possa sembrare paradossale, non comporta la rinuncia alla espansione marittima, ma significa piuttosto la sua più reale e realistica affermazione, perchè la chiave della politica mediterranea di Giacomo era la Sardegna come mezzo insostituibile del dominio del Mediterraneo occidentale. Non vi è dubbio del resto che il mantenimento della Sicilia avrebbe imposto il possesso della Sardegna.

Il Salavert si addentra poi nella ricostruzione precisa e puntuale dell'attività diplomatica dal 1297 al 1314, tenendo sempre presenti i vari centri di quell'attività, il vasto gioco degli interessi di ogni ordine che in quell'attività interferiscono. Così egli ricostruisce ed analizza tutta la politica della Chiesa nei confronti del problema, l'impegno di Bonifacio VIII nella questione siciliana come fondamentale questione di principio per l'affermazione della supremazia su tutta la penisola italiana, i suoi sforzi per determinare il confronto fra la forza navale catalana con quella delle città marinare italiane; e i tentativi di inserire la questione nella lotta fra guelfismo e ghibellinismo.

E infine, naturalmente il S. riserva larga parte della sua indagine alla analisi delle vicende e dei problemi della Sardegna, sia degli aspetti interni del particolarismo dei signorotti locali, sia della vasta rete degli interessi che attorno all'isola si stendeva ad opera delle città italiane.

Questa ricostruzione della intricata rete di rapporti, di negoziazioni, di ambascerie, di trattati è stata condotta dal S. sulla base di un materiale documentario di prim'ordine proveniente principalmente dall'Archivio della Corona di Aragona di Barcellona; ma è stata completata, ove era possibile, dalla documentazione esistente in alcuni archivi di quelle città italiane, Pisa, Firenze, Lucca, Genova, Siena, che fu-

rono più direttamente interessate a quelle vicende. Il S. ha creduto opportuno raccogliere questo materiale, in parte già edito dal Finke, in un volume di ben 486 documenti che costituisce un vero e proprio *Diplomatario* di Giacomo II e che certamente può essere assai utile a chi voglia svolgere ricerche su quel periodo e su quei problemi, e che veramente meriterebbe un discorso assai più lungo di quanto non sia consentito in una breve nota. Ma del resto tutta l'opera del S. sarebbe degna di un più lungo discorso, per come ci è parso di aver fatto intendere, accennando soltanto ad alcuni punti di essa, sia per l'importanza e la vastità dei problemi, sia per l'impegno e la competenza colla quale sono stati affrontati dall'autore.

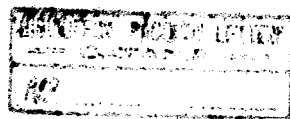
NINO TORRISI

Prof. QUINTINO CATAUDELLA, *Direttore responsabile*

Autorizzazione 6 VII 1948 n. 25 del Registro Periodici del Tribunale di Catania.

Finito di stampare il 30-5-1958 nella Tip. dell'UNIVERSITA' DI CATANIA

Proprietà letteraria - Registro pubblico generale delle opere protette, n. 1/037303.



VICTOR CHAUVET

MANZONI - STENDHAL - HUGO

e altri saggi su classici e romantici

a cura di CARLO CORDIÈ

Della manzoniana *Lettre à M. Chauvet* parlano tutti, ma di Victor Chauvet, poeta e critico, non bene sono conosciute le opere.

In questo interessante volume Carlo Cordiè ha raccolto e annotato alcuni saggi dello scrittore di Tolone, quasi tutti inediti o mal noti. Oltre a quelli su Manzoni, Stendhal e Hugo, sono da segnalare gli scritti su Dante, Petrarca, Shakespeare, Goethe, Corneille e Molière.

È un volume di 224 pagine. Prezzo £. 2500

Indirizzare le richieste alla

Facoltà di Lettere dell'Università di Catania (Italia)

PUBBLICAZIONI

DELLA FACOLTÀ DI LETTERE DELL'UNIVERSITÀ DI CATANIA

- 1) S. BOTTARI: L'architettura della Contea (esaurito)
- 2) C. MUSUMARRA: La prima raccolta di canti popolari siciliani . . . L. 1200
- 3) B. PANVINI: Giraldo di Bornelh . . . » 1200
- 4) S. BOTTARI: Il Maestro di S. Martino (esaurito)
- 5) G. FASOLI: Cronache medioevali di Sicilia . . . » 1000
- 6) G. AGNELLO: Gli studi di archeologia cristiana in Sicilia . . . » 800
- 7) L. BELFIORE: La Basilica di Murgò . . . » 1000
- 8) G. PICCITTO: Per un moderno vocabolario siciliano . . . » 800
- 9) A. PELLEGRINI: Gottsched Bodmer Breitinger e la poetica dell'Aufklärung . . . » 1500
- 10) G. NATALI: Gabriele D'Annunzio e gli scrittori italiani . . . » 800
- 11) Le rime di Bonifacio Calvo, a cura di F. Branciforti . . . » 1500
- 12) R. M. RUGGIERI, Umanesimo classico e Umanesimo cavalleresco italiano . . . » 600
- 13) B. PANVINI, Il ritmo cassinese . . . » 400
- 14) V. CHAUVET, Manzoni - Stendhal - Hugo e altri saggi su classici e romantici, a cura di C. Cordié . . . » 2500